Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs

Untersuchungen zu ihrer Bestimmung

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln

vorgelegt von

Ferdinand Zander

aus Bonn

Köln 1967

Diese Kopie wurde nur zum eigenen und persönlichen Gebrauch angefertigt (§§ 53, 54 des Urheberrechtsgesetzes der Bundesrepublik) und darf nicht für gewerbliche Zwecke verwendet werden.

D 44/59

Berichterstatter:

Prof. Dr. Fritz Tschirch
Prof. Dr. Karl-Gustav Fellerer

Tag der mündlichen Prüfung: 19. 2. 1966

67/6882 x

Stadt- u. Univ.-Bibl.
Frankfurt/Main

INHALTSVERZEICHNIS

Literaturverzeichnis VI

Abkürzungsverzeichnis XXIV

Einleitung 1

I. Kapitel

Geschichte der Kantate bis Bach

1) der Begriff "Kantate" bei Bach 3

2) das Wort "Kantate" 4

3) Vorformen der Kantate 4

4) geistesgeschichtliche Herkunft der Kantate 5

II. Kapitel

Erdmann Neumeister und seine Kantatenform

1) sein Werdegang 7

2) sein Verhältnis zu Bach 8

3) seine Schriften 9

4) die Neuerung Neumeisters 11

5) der Kampf um die neue Form 12

6) Entwicklung der Neumeisterschen Kantatenform 14

III. Kapitel

Bachs Kantatentexte

1) zur Frage der Textwahl 16

2) Bachs Verhältnis zu seinen Texten 16

3) Konservative und fortschrittliche Elemente bei Bach 18

IV. Kapitel

Bachs Kantatenschaffen bis 1723

1) früheste Kantaten 20

2) Bach in Weimar 21

a) Salomon Franck 22

b) Weimarer Kantaten 24

3) BWV 63 28
4) Bach in Köthen 30
a) Chr. Fr. Hunold 31
b) BWV 173a und 202 31

V. Kapitel
Bach in Leipzig
1) zeitliche Verteilung der Kantaten 33
2) Rückgriffe auf Franck 33
3) Kantaten Neumeisters 34
4) Chr. Fr. Henrici 34
5) Bach und Henrici 36
6) Joh. Chr. Gottsched 40
7) Mariane von Ziegler 42
8) die beiden Weiß 43
9) die Frage von Bachs Autorschaft 43

VI. Kapitel
Die Leipziger Kantaten von Estomihi 1723
bis Pfingsten 1724
1) Überblick 46
2) BWV 22 und 23 47
3) BWV 75 und 76 50
4) "Murmelt nur, ihr heitern Bäche"
(BWV -) 51
5) BWV 147, 186 und 70 52
6) BWV 136, 105, 46, 179, 69 a, 77, 25,
109, 89 und 104 53
7) BWV 166, 86, 37, 44, 6, 42, 85 und 79 56
8) BWV 40, 64 und 65 59
9) BWV 153 62
10) BWV 154 62
11) BWV 190 64
12) BWV 138 66
13) BWV 73 68
14) BWV 81 und 83 68
15) BWV 148, 60, 66 und 134 69

VII. Kapitel

Die Choralkantaten

1) der Begriff "Choralkantate" 71

2) Bachs Einstellung zum Choral 71

3) die Verfasserfrage 73

VIII. Kapitel

Die Kantaten ab Ostern 1725

1) Überblick 77

2) das Osteroratorium 78

3) BWV 146, 32, 57, 110, 151, 16 und 13 79

4) BWV 43, 39, 88, 187, 45, 102 und 17 86

5) BWV 58 und 56 89

6) die Kantaten aus Bachs Spätzeit 90

7) die Angaben des Nekrologs über die Kantatenjahrgänge 92

8) das Weihnachtsoratorium 92

Ergebnisse 96

Verzeichnis der nachweisbaren und mutmaßlichen Verfasser der einzelnen Kantaten Bachs

a) geordnet nach Verfassern 99

b) geordnet nach Kantaten 100

Personenregister 103

BWV-Register 107

LITERATURVERZEICHNIS

Adelung, Joh. Christoph

Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart. 5 Teile. - Leipzig 1774 - 1786

Adlung, Jacob

Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit ....
Erfurt: J. D. Jungnicol, Sen. 1758. Faksimile-Nachdruck hrg. von Hans Joachim Moser, Kassel und Basel: Bärenreiter 1953

Ahlgrimm, Isolde und Fiala, Erich

Bach und die Rhetorik. Österreichische Musikzeitschrift, JG. 9, Heft 11, Nov. 1954, S. 342 - 346

Albrecht, Erdmann Hannibal

Sächsische evangelisch-lutherische Kirchen- und Predigergeschichte von ihrem Ursprunge an bis auf gegenwärtige Zeiten. Bd. I. - Leipzig 1799

Bach, Anneliese

Salomo Franck als Verfasser geistlicher Dichtungen. In: Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr. Hrg. von Heinrich Besseler u. Günther Kraft. - Weimar: Thüringer Volksverlag 1950, S. 135 - 139

Bach, Johann Sebastian

Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrg. von Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. - Kassel und Basel: Bärenreiter 1954 ff

Bach, Johann Sebastian

Kurtzer, jedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music; nebst einigen unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben. (= Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Hrg. vom Bach-Archiv Leipzig, BD. 1) - Kassel und Basel: Bärenreiter 1955

Bach, Johann Sebastian

Originalstimmensatz der Kantate "Wär Gott nicht mit uns diese Zeit". (= Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, Hrg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. II.) - Kassel und Basel: Bärenreiter 1955

Bach, Johann Sebastian

Weihnachtsoratorium. Faksimile-Lichtdruck des Autographs (Partitur). Mit einem Nachwort hrg. von Alfred Dürr. - Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter o. J. (1960)

Bach, Johann Sebastian

Documenta. Hrg. durch die niedersächsische Staats- und Universitäts-bibliothek von Wilhelm Martin Luther zum Bachfest 1950 in Göttingen.- Kassel und Basel: Bärenreiter o. J. (1950)

Besch, Hans

Johann Sebastian Bach. Frömmigkeit und Glaube. Bd. I: Deutung und Wirklichkeit. Das Bild Bachs im Wandel der deutschen Kirchen- und Geistesgeschichte. - Kassel und Basel: Bärenreiter o. J. (1950, ^{1}1938)

Besch, Hans

Bach und die letzten Dinge. In: Bach-Gedenkschrift 1950. Im Auftrag der Internationalen Bach-Gesellschaft hrg. von Karl Matthäi. - Zürich: Atlantis o. J. (1950) S. 18 - 24

Besseler, Heinrich

Bach und das Mittelalter. In: Bericht über die wissenschaftliche Bach-tagung der Gesellschaft für Musikforschung. Im Auftrage des Deutschen Bach-Ausschusses 1950 hrg. von Walther Vetter und Ernst Hermann Meyer, bearbeitet von Hans Heinrich Eggebrecht. - Leipzig: C. F. Peters 1951

Blankenburg, Walter

Johann Sebastian Bach und die Aufklärung. In: Bach-Gedenkschrift 1950. Im Auftrag der Internationalen Bach-Gesellschaft hrg. von Karl Matthäi.- Zürich: Atlantis o. J. (1950), S. 25 - 34

Blankenburg, Walter

Theologische und geistesgeschichtliche Probleme der gegenwärtigen Bachforschung. In: Theologische Literaturzeitung, hrg. v. D. Kurt Aland, 78. Jg. 1953, Nr. 7, Sp. 391 - 410

Blume, Friedrich

Johann Sebastian Bach. In: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). - Kassel und Basel: Bärenreiter 1949 ff, I, 961 - 1048

Blume, Friedrich

Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte. - Kassel: Bärenreiter 1947

Blume, Friedrich

Die evangelische Kirchenmusik. (Reihe: Handbuch der Musikwissenschaft. Hrg. von Ernst Bücken.) - Potsdam: Athenaion o. J. (1931)

Brausch, Paul

Die Kantate. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtungsgattungen. - Heidelberg, Phil. Diss. 1921. (Masch.)

Brümmer, Franz

Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten von den ältesten Zeiten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. - Leipzig: Reclam o. J. (1884)

Bukofzer, Manfred

Allegory in Baroque Music. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. III, 1/2. - London 1939 - 1940, S. 1 - 21

Bukofzer, Manfred

Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. - New York: W. W. Norton u. Company o. J. (1947)

Campe, Joachim Heinrich

Wörterbuch der deutschen Sprache, 5 Bände. - Braunschweig 1807 - 1811

Closs, August

Die neuere deutsche Lyrik vom Barock bis zur Gegenwart. In: Deutsche Philologie im Aufriß II. Hrg. von Wolfgang Stammler. - Berlin: Erich Schmidt ^{2}1960, 133 - 148

Couperin, François

L'art de toucher le clavecin. Hrg. und ins Deutsche übersetzt von Anna Linde. - Wiesbaden: Breitkopf und Härtel o.J. (^{1} 1933)

Dadelsen, Georg von

Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs. - (= Tübinger Bach-Studien, hrg. von Walter Gerstenberg, Heft 4/5). - Trossingen: Hohner 1958

Dadelsen, Georg von

Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises. (= Tübinger Bach-Studien, hrg. v. Walter Gerstenberg, Heft 1). - Trossingen: Hohner 1957

Day, James

The Literary Background to Bach's Cantatas. - London: Dobson o. J. (1961)

Dehnert, Max

Das Weltbild Johann Sebastian Bachs. - Stuttgart: S. Hirzel ^{2} 1949 (^{1} 1948)

Dibelius, Martin

Individualismus und Gemeindebewußtsein in Johann Sebastian Bachs Passionen. Archiv für Reformationsgeschichte 41, Heft 1/2, 1948, S. 132 - 154

Diefenbach, Lorenz und Wülcker, Ernst

Hoch- und niederdeutsches Wörterbuch der mittleren und neueren Zeit. - Basel 1885

Dürr, Alfred

Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. BJ 1957, S. 5 - 162

Dürr, Alfred

Salomon Franck. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). - Kassel und Basel: Bärenreiter 1949 ff, IV, 681 - 683

Dürr, Alfred

Über Kantatenformen in den geistlichen Dichtungen Salomon Francks. Mf III, 1950, S. 18 - 26

Dürr, Alfred

Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1951 (vorher phil. Diss. Göttingen 1950)

Eggebrecht, Hans Heinrich

Zur Antithese geistlich - weltlich. Musica 1950, S. 247 - 250

Eggebrecht, Hans Heinrich

Über Bachs geschichtlichen Ort. - Dt. Vjs. 31, 1957, S. 527 - 556

Ehmann, Wilhelm

Concertisten und Ripienisten in der h-moll Messe Joh. Sebastian Bachs. - Kassel und Basel: Bärenreiter o. J. (1960)

Emery, Walter

Bach's Symbolic Language. Music and Letters, Vol. XXX, 1949, Pag. 345 - 354

Engel, Hans

Johann Sebastian Bach. - Berlin: Walter de Gruyter u. Co. 1950

Ermatinger, Emil

Deutsche Dichter 1700 - 1900. Eine Geistesgeschichte in Lebensbildern. Erster Teil: Vom Beginn der Aufklärung bis zu Goethes Tod. - Bonn: Universitäts-Verlag o. J. (1948)

Feder, Georg

Die protestantische Kirchenkantate. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). - Kassel und Basel: Bärenreiter 1949 ff, VII, 581 - 608

Finlay, Jan F.

Bach's Secular Cantata Texts. Music and Letters, Vol. XXXI, 1950, 189 - 195

Flossmann, Paul

Picander (Christian Friedrich Henrici). Phil. Diss. Leipzig. - Liebertwolkwitz: Franz Zeugner 1899

Forkel, Johann Nikolaus

Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. - Leipzig: Hoffmeister und Kühnel 1802. Faksimile-Ausgabe: Frankfurt a. M.: H. L. Grahl 1950

Franke, F. W.

Johann Sebastian Bachs Kirchen-Kantaten. - Leipzig (Reclam) 1925

Freyse, Conrad

Sebastians Gesangbuch. BJ 1958, S. 123 - 126

Gabriel, Paul

Das deutsche evangelische Kirchenlied von Martin Luther bis zur Gegenwart. - Berlin ^{3} 1956

Geiringer, Karl

Die Musikerfamilie Bach. - München: C. H. Beck 1958

Gerstenberg, Walter

Musikerhandschriften von Palestrina bis Beethoven. - Zürich: Atlantis o. J. (1960)

Goedecke, Karl

Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. - Dresden^{2} 1884

Gottsched, Johann Christoph

Versuch einer Kritischen Dichtkunst. 4. Aufl. Leipzig (Breitkopf) 1751. Faksimiledruck, erschienen in der Wissenschaftl. Buchgesellschaft Darmstadt. - Darmstadt, 1962

Götze, Alfred

Frühneuhochdeutsches Glossar. - Berlin: Walter de Gruyter, ^{6} 1960

Grimm, Jacob und Wilhelm

Deutsches Wörterbuch. 32 Bde. - Leipzig 1854 - 1960

Grünberg, Reinhold

Sächsisches Pfarrerbuch. Bd I u. II, 1, 2. - Leipzig 1939/40

Haas, Robert

Die Musik des Barocks. (Reihe: Handbuch der Musikwissenschaft. Hrg. von Ernst Bücken.) - Potsdam: Athenaion o. J. (1929)

Hamel, Fred

Johann Sebastian Bach. Geistige Welt. - Göttingen: Deuerlichsche Verlangsbuchhandlung o. J. (1951)

Hamel, Fred

Künder des Wortes. Musica 1950, S. 243 - 246

Hamel, Fred

J. S. Bach als geistesgeschichtliche Erscheinung. In: Kongreßbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Fünfter Kongress. Utrecht, 3. - 7. Juli 1952. - Amsterdam: G. Alsbach u. Co. 1953, S. 218 - 223

Hashagen, Friedrich

Johann Sebastian Bach als Sänger und Musiker des Evangeliums und der lutherischen Reformation. - Konstanz ^{2}1925

Herbst, Wolfgang

Johann Sebastian Bach und die lutherische Mystik. - Erlangen, Theol. Diss. 1958

Hertel, Ludwig

Thüringer Sprachschatz. - Weimar 1895

Heusler, Andreas

Deutsche Versgeschichte. Mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses. In: Hermann Paul, Grundriß der germanischen Philologie. - Berlin: Walter de Gruyter 2. Aufl. 1956

Hoffmann-Erbrecht, Lothar

Bachs Weimarer Textdichter Salomo Franck. In: Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr. Hrg. von Heinrich Besseler und Günther Kraft. - Weimar: Thüringer Volksverlag 1950, S. 120 - 134

Hofmann, H.

Zur Geschichte der Leipziger Gesangbücher. Eine hymnologische Studie. - Leipzig o. J.

Hübner, Johann

Poetisches Handbuch. Das ist: Ein vollständiges Reim-Register. - Leipzig 1696

Jauernig, Reinhold

J. S. Bach in Weimar. In: J. S. Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr. Hrg. v. Heinrich Besseler und Günther Kraft. - Weimar: Thüringer Volksverlag 1950

Just, Klaus Günther

Musik und Dichtung. In: Deutsche Philologie im Aufriß III. Hrg. von Wolfgang Stammler. - Berlin: Erich Schmidt ^{2}1962, 699 - 750

Kinsky, Georg

Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur Musikbibliographie. - Wien, Leipzig, Zürich: Herbert Reichner o. J. (1937)

Knick, Bernhard

St. Thomas zu Leipzig. Schule und Chor. Stätte des Wirkens von Johann Sebastian Bach. Bilder und Dokumente zur Geschichte der Thomasschule und des Thomanerchores mit ihren zeitgeschichtlichen Beziehungen. Hrg. von Bernhard Knick. - Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1963

Kretschmer, Paul

Wortgeographie der hochdeutschen Umgangssprache. - Göttingen 1918

Lange, Martin

Die Anfänge der Kantate. - Leipzig, Phil. Diss. 1938. Gedruckt: Dresden: M. Dittert u. Co. 1938

Langen, August

Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart. In: Deutsche Philologie im Aufriß, Bd. I, Sp. 931 - 1396

Langen, August

Der Wortschatz des deutschen Pietismus. - Tübingen: Niemeyer 1954

Liebe, Georg

Teutsches Wörter-Büchlein ... Freyberg ^{5} 1701

Mahrenholz, Christhard

Johann Sebastian Bach und der Gottesdienst seiner Zeit. - Kassel und Basel: Bärenreiter o. J. (1950)

Mattheson, Johann

Der vollkommene Capellmeister. - Hamburg 1739. Faksimile-Nachdruck: Kassel und Basel: Bärenreiter 1954

Melchert, Hermann

Das Rezitativ der Kirchenkantaten Joh. Seb. Bachs. - Frankfurt, Phil. Diss. 1958 (abgedruckt: BJ 1958, S. 5 - 83)

Mies, Paul

Die geistlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs und der Hörer von heute. Erster Teil. (= Jahresgabe 1958 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen). - Wiesbaden: Breitkopf und Härtel o. J. (1959)

Mies, Paul

Die geistlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs und der Hörer von heute. Zweiter Teil. (= Jahresgabe 1959 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen) - Wiesbaden: Breitkopf und Härtel o. J. (1959)

Mies, Paul

Die geistlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs und der Hörer von heute. Dritter Teil. (= Jahresgabe 1964 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen) - Wiesbaden: Breitkopf und Härtel o. J. (1964)

Moser, Hans Joachim

Johann Sebastian Bach. Der Meister und sein Werk. - Kassel und Basel: Bärenreiter ^{3}1949

Mosewius, J. Th.

J. S. Bach in seinen Kirchenkantaten . - Berlin 1854

Müller, Günther

Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1959 (unveränderter Nachdruck der 1. Aufl. 1925)

Müller von Asow, Hedwig u. E. H.

Johann Sebastian Bach. Briefe. Gesamtausgabe. (= Deutsche Musikbücherei Bd. I). - Regensburg: Gustav Bosse o. J. (1950)

Müller - Fraureuth, Karl

Wörterbuch der obersächsischen und erzgebirgischen Mundarten. 2 Bde. - Dresden 1911 - 1914

Müller - Schwefe, Hans R.

Bachs Kantaten als Auslegung des Wortes Gottes. - Nürnberg: Laetare Verlag 1960

Naumann, Hans

Geschichte der deutschen Literatursprachen (=Deutschkundliche Bücherei 13). - Leipzig 1926

Nelle, Wilhelm

Sebastian Bach und Paul Gerhardt. BJ 1907, S. 11 - 31

Neumann, Friedrich

Geschichte des neuhochdeutschen Reimes von Opitz bis Wieland. Studien zur Lautgeschichte der ndh. Gemeinsprache. - Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1920

Neumann, Werner

Bach. Eine Bildbiographie. - München (Kindlers klassische Bildbiographien) o. J. (1960)

Neumann, Werner

Johann Sebastian Bach. Sämtliche Kantatentexte. Unter Mitbenutzung von Rudolf Wustmanns Ausgabe der Bachschen Kirchenkantatentexte hrg. von Werner Neumann. - Leipzig: Breitkopf u. Härtel 1956

Neumann, Werner

Zur Frage der Gesangbücher Johann Sebastian Bachs. BJ 1956, S. 112 - 123

Neumann, Werner

Handbuch der Kantaten Joh. Seb. Bachs. 2. wesentlich vermehrte Auflage. - Leipzig: Breitkopf und Härtel 1953

Neumann, Werner

Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs. - Berlin: Verlag der Nation 1953

Neumann, Werner und Schulze, Hans-Joachim

Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.-J. Schulze. (= Bach Dokumente, hrg. vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement-Bd. I zu: Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke.) - Kassel, Basel, Paris, London, New York: Bärenreiter 1963

Newald, Richard

Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit. 1570 - 1750. 4. verb. Aufl. mit einem bibliographischen Anhang. - München: C. H. Beck 1963. (= Boor, Helmut de, u. Newald, Richard: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 5)

Nordmann, Walter

Erdmann Neumeister. In: Zeitschrift des Vereins für Kirchengeschichte der Provinz Sachsen und des Freistaates Anhalt, Jg. 29, 1933, S. 44 - 58

Paul, Hermann

Deutsche Grammatik. 5 Bde. - Halle a. S. 1916/20

Paumgartner, Bernhard

J. S. Bach. Leben und Werk. Bd. I (mehr noch nicht erschienen). - Zürich: Atlantis o. J. (1950)

Pirro, André

Bach. Sein Leben und seine Werke. Vom Verfasser autorisierte deutsche Ausgabe von Bernhard Engelke. - Berlin: Schuster und Loeffler. 7. - 9. Aufl. 1921

Pretzel, Ulrich

Deutsche Verskunst. In: Deutsche Philologie im Aufriß III. Hrg. von Wolfgang Stammler. - Berlin: Erich Schmidt ^{2}1962, 2357 - 2546

Preuss, Hans

Johann Sebastian Bach, der Lutheraner. - Erlangen und Würzburg: Martin Luther Verlag o. J. (1950)

Preuss, Hans

Bachs Bibliothek. In: Festgabe für Theodor von Zahn zum 90. Geburtstage. - Leipzig: A. Deichertsche Verlagsbuchhandlung D. Werner Scholl 1928, S. 105 - 129

Reich, Willi

Johann Sebastian Bach. Leben und Schaffen. Eigene Aussagen, Berichte der Zeitgenossen, Bekenntnisse der Späteren. Zusammengestellt und hrg. von Willi Reich. - Zürich: Manesse-Verlag o.J. (1957)

Reichel, Eugen

Gottsched-Wörterbuch. I. Band (A - C). - Berlin 1909 (mehr nicht erschienen)

Reichert, Georg

Kantate. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Aufl., hrg. von Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr, 1. Bd. - Berlin: de Gruyter 1958. S. 809 - 811

Röbbelen, Ingeborg

Ich bin din, du bist min. In: Evangel. Theologie, 14. Jg. 1954, S. 377 - 383

Röbbelen, Ingeborg

Theologie und Frömmigkeit im deutschen evangelisch-lutherischen Gesangbuch des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. - Göttingen 1957

Sanders, Daniel

Wörterbuch der deutschen Sprache. 2 Bde. - Leipzig 1859 - 1865

Scheide, William Hinsdale

Joh. Seb. Bach as a biblical interpreter. The Princeton Seminary Bulletin. Princeton Theol. Seminary 1952

Scheide, William Hinsdale

Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Vetters Johann Ludwig Bach (deutsch von Alfred Dürr). - BJ 1959, S. 52 - 94, BJ 1961, S. 5 - 24 und BJ 1962, S. 5 - 32

Schering, Arnold

Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jh. (= Musikgeschichte Leipzigs, Bd. III). - Leipzig: Fr. Kistner u. C. F. W. Spiegel 1941

Schering, Arnold

Bach und das Symbol. BJ 1928, S. 119 - 137 und BJ 1937, S. 83 - 95

Schering, Arnold

Über die Kirchenkantaten vorbachscher Thomaskantoren. BJ 1912, S. 86 - 123

Schering, Arnold

Bachs Textbehandlung. Ein Beitrag zum Verständnis Joh. Seb. Bach'scher Vokal-Schöpfungen. - Leipzig: C. F. Kahnt Nachf. 1900

Schmidt, Erich

Deutsche Reimstudien I. Sitzungsberichte der königlich preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Philosophisch-historische Classe, 1900, XXIII

Schmieder, Wolfgang

Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Hrg. von Wolfgang Schmieder. - Leipzig: Breitkopf und Härtel ^{2}1958

Schmitz, Arnold

Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs. - Mainz: B. Schott's Söhne 1950

Schottelius, Justus Georg

Ausführliche Arbeit von der teutschen Haubt-Sprache. - Braunschweig 1663

Schrade, Leo

Bach, the conflict between the sacred and the secular. - New York 1946

Schrade, Leo

Liturgy in Bach's Cantata. In: Bach-Gedenkschrift 1950. Im Auftrag der Internationalen Bach-Gesellschaft hrg. von Karl Matthaei. - Zürich: Atlantis o. J. (1950), S. 66 - 74

Schulze, Hans-Joachim

Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs. BJ 1959, S. 168 - 170

Schweitzer, Albert

J. S. Bach. - Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1952 (^{1} 1908)

Segnitz, E.

Bach und der Pietismus. A. M. Z. XXXVI, 1909, Nr. 28/29 u. 30/31

Smend, Friedrich

Bach in Köthen. - Berlin: Christlicher Zeitschriftenverlag o. J. (1951)

Smend, Friedrich

Vom literarischen Ertrage des Bach-Gedenkjahres. - Theol. Literaturzeitung 76, 1951, Sp. 593 - 600

Smend, Friedrich

J. S. Bach. Kirchenkantaten. 6 Hefte. - Berlin-Dahlem: Christlicher Zeitschriftenverlag o. J. (^{2}1950)

Smend, Friedrich

Lüther und Bach. - Berlin 1947

Smend, Friedrich

Goethes Verhältnis zu Bach. Berlin und Darmstadt: Carl Merseburger o. J. (1955)

Spitta, Philipp

Johann Sebastian Bach. 2 Bde. - 5. unveränderte Aufl. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1962 (1. Aufl. 1873 und 1880)

Spitta, Philipp

Mariane von Ziegler und J. S. Bach. In: Zur Musik. - Berlin: Paetel 1892, S. 95 - 117

Steglich, Rudolf

J. S. Bach. (Reihe: Die großen Meister der Musik. Hrg. von Ernst Bücken.) - Potsdam: Athenaion o. J. (1935)

Stieler, Caspar

Der Teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs. - Nürnberg 1691

Sütterlin, Ludwig

Nhd. Grammatik mit besonderer Berücksichtigung der nhd. Mundarten. I. Hälfte. (= Handbuch des deutschen Unterrichts II, 2,1).- München 1924

Tagliavini, Luigi Ferdinando

Henrici. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). - Kassel und Basel: Bärenreiter 1949 ff. VI, 157 - 160

Tagliavini, Luigi Ferdinando

Neumeister. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). - Kassel und Basel: Bärenreiter 1949 ff. IX, 1401 - 1405

Tagliavini, Luigi Ferdinando

Studi sui testi delle cantate sacre di J. S. Bach. Bologna, Phil. Diss. 1956. - Padua und Kassel und Basel: Bärenreiter 1956

Terry, Charles Sanford

Joh. Seb. Bach. Eine Biographie. Mit einem Geleitwort von Karl Straube. (Übertr. v. Alice Klengel) - Leipzig: Insel-Verlag 1929. Gekürzter Nachdruck als: J. S. Bach. Eine Lebensgeschichte. - Wiesbaden: Insel-Verlag 1950

Treiber, Fritz

Die thüringisch-sächsische Kirchenkantate zur Zeit des jungen J. S. Bach (etwa 1700 - 1729). AfMF 1937, 2, S. 129 - 159

Tschirch, Fritz

Der Altonaer "Joseph". Goethes angebliche Jugenddichtung. - Berlin: Walter de Gruyter 1929. (= Germanisch und Deutsch. Studien zur Sprache und Kultur. 5. Heft.)

Unger, Hans Heinrich

Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. - 18. Jh. Phil. Diss. - Berlin 1941. Würzburg: K. Triltsch 1941

Voigt, Waldemar

Die Kirchenkantaten J. S. Bachs. - Leipzig: Breitkopf und Härtel ^{2}1928

Waldberg, Max Freiherr von

Erdmann Neumeister. Versuch einer Charakteristik. GRM 2, 1910, S. 115 - 123

Walther, Johann Gottfried

Musicalisches Lexicon ... - Leipzig: Wolffgang Deer, 1732. Faksimiledruck: Kassel und Basel: Bärenreiter 1953

Weber, J. G. H.

Dt. Sprachkunst nach reiner, ungekünstelter, hochdeutscher Mundart der besten Schriftsteller. - Frankfurt a. Main 1759

Weigand, Fr. L. K.

Deutsches Wörterbuch. 2 Bde. - Gießen: Alfred Töpelmann ^{5}1909/10

Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wilhelm

Das Problem des Todes in der Lyrik des 17. Jahrhunderts. - Leipzig 1931

Werthemann, Helene

Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kantaten. (= Beiträge zur Geschichte der biblischen Hermeneutik, hrg. v. Oscar Cullmann u.a., Bd. 3). - Tübingen: J.C.B. Mohr 1960

Whittaker, W. Gillies

The Cantatas of Johann Sebastian Bach, Secred and Secular. 2 Vol. - London: Oxford University Press 1959, reprinted 1964

Wolff, Leonhard

J. S. Bachs Kirchenkantaten. - Leipzig: Breitkopf und Härtel 1913 (unveränderter Neudruck 1930)

Wolfskehl, Marie-Luise

Die Jesusminne in der Lyrik des deutschen Barock. - Gießen 1934

Wustmann, Rudolf

J. S. Bachs Kantatentexte. Hrg. von Rudolf Wustmann. - Leipzig: Breitkopf und Härtel 1913

Wustmann, Rudolf

Sebastian Bachs Kirchenkantatentexte. BJ 1910, S. 45 - 62

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

A	Arie
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft. Hrg. v. Max Seiffert, J. Wolf, Max Schneider. Leipzig 1918 ff
AfRG	Archiv für Reformationsgeschichte. Hrg. v. W. Friedensburg, jetzt G. Ritter u. a. 1903 ff
B	Johann Sebastian Bach
BJ	Bach-Jahrbuch. Hrg. v. d. Neuen Bachgesellschaft, Leipzig 1904 ff
BW	Bibelwort (= Bibelzitat)
BWV	Bach-Werke-Verzeichnis. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Hrg. v. Wolfgang Schmieder. - Leipzig: Breitkopf und Härtel 1958. (Schmieder hat die durch die Ausgabe der alten Bachgesellschaft eingebürgerte Numerierung der Kantaten beibehalten, so daß z. B. BWV 151 identisch ist mit Kantate 151 nach der Zählung der alten Bachausgabe.)
C	Chor
Ch	Choral
EGRW	Evangelisches Gesangbuch für Rheinland und Westfalen. - Dortmund: W. Crüwell o. J.
EKG	Evangelisches Kirchen-Gesangbuch. - Berlin: Merseburger 1951
F	Salomon Franck
F I [1)]	S. Franck, Evangelisches Andachts-Opfer ... in geistlichen Kantaten ... A. 1715 zu musiciren angezündet ... (Weimar 1715)

1) Dieses und die ähnlichen Siglen sind dem Abkürzungsverzeichnis von: Johann Sebastian Bach. Sämtliche Kantatentexte. Hrg. von Werner Neumann. - Leipzig 1956, S. XIII f entnommen.

F II	S. Franck, Evangelische Sonn- und Fest-Tags-Andachten. Weimar und Jena 1717
F III	Geist- und weltliche Poesien 1711
H	Christian Friedrich Henrici (= Picander)
H I	Chr. Fr. Henrici, Ernst-Schertzhaffte und Satyrische Gedichte. Erster Theil. Leipzig 1727
H II	Chr. Fr. Henrici, Ernst-Schertzhaffte und Satyrische Gedichte. Anderer Theil. Leipzig 1729
H III	Chr. Fr. Henrici, Ernst-Schertzhaffte und Satyrische Gedichte. Dritter Theil. Leipzig 1732
H IV	Chr. Fr. Henrici, Ernst-Schertzhaffte und Satyrische Gedichte. Vierter und letzter Theil. Leipzig 1737
M	Christian Friedrich Hunold (= Menantes)
Mf	Die Musikforschung. Hrg. v. Friedrich Blume u. a. Kassel und Basel 1948 ff
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrg. v. Friedrich Blume. Kassel und Basel 1949 ff
N	Erdmann Neumeister
N III	E. Neumeister, Geistliche Cantaten III, 1711
N IV	E. Neumeister, Geistliche Cantaten IV, 1714
NBA	Neue Bach-Ausgabe (s. Lit.-Verz.)
N. T.	Johann Sebastian Bach. Sämtliche Kantatentexte. Hrg. v. Werner Neumann. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1956
P	Picander (=Christian Friedrich Henrici)
R	Rezitativ
WO	Weihnachtsoratorium
Z	Christiane Mariane von Ziegler
Z I	Chr. Mariane von Ziegler, Versuch in gebundener Schreibart I. Leipzig 1728

Einleitung

"Das größte Hinderniß in unserer Zeit liegt freylich in den ganz verruchten Deutschen Kirchentexten, welche dem polemischen Ernste der Reformation unterliegen, indem sie durch einen dicken Glaubensqualm den Unglauben aufstören, den Niemand verlangt. Daß ein Genie dem der Geschmack angeboren ist, aus solchem Boden einen Geist aufgehn lassen der eine tiefe Wurzel haben muß, ist nur das Außerordentliche an ihm." So schreibt Zelter an Goethe am 8. April 1827 in bezug auf seine Versuche, die Bachschen Vokalwerke aus dem Schlafe der Vergessenheit zu wecken [1]. Inzwischen haben wir erkannt, daß die Texte für das Verständnis der Bachschen Musik von fundamentaler Bedeutung sind. Bachs Musik will, ganz im Sinne seiner Zeit, den Inhalt des Textes mit den Mitteln der Musik ausdrücken. Dieses Verfahren, dem auch die zahlreichen sogenannten Parodien nicht widersprechen, läßt sich auch an Bachs Choralvorspielen für Orgel beobachten.

Wie Zelter im Jahre 1827 denkt auch heute noch mancher über Bachs Texte. Gewisse Gedanken und Formulierungen sind auch uns, die wir uns längst an die Gedankengänge und Ausdrucksweisen älterer Literatur - auch des Barock - gewöhnt haben, recht befremdlich. Dabei liegt die Goethezeit für uns heuter weiter zurück als die Bachzeit für Zelter. Seit die Romantik uns gelehrt hat, vergangene Zeiten in ihrem Eigenwert zu würdigen, ist auch Bach wieder zu Ehren gekommen. Doch hat es noch etwa hundert Jahre gedauert, bis die Barockliteratur in ihrem Wert erkannt wurde.

Am ehesten fand man einen Zugang zu den Choraltexten, die meist ein bis zwei Jahrhunderte älter sind als Bachs Sätze und vielfach auch heute noch in den Gesangbüchern stehen. Sie machten bei der Mendelssohnschen Wiederaufführung der Matthäuspassision den stärksten Eindruck auf die Zuhörer. Sie waren ständig lebendiger Besitz und wirkten deswegen nicht so befremdend wie die Texte der Arien, Rezitative und der Chöre auf freie Texte. Aber sie bilden - zusammen mit den wörtlich zitierten

1) Den großen Durchbruch brachte knapp zwei Jahre später die berühmte Wiederaufführung der Matthäuspassion durch Zelters Schüler Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Bibelversen - nur einen sehr geringen Teil der von Bach vertonten Texte. Der weitaus größte Teil der Bachschen Vokalmusik besteht aus damals modernen madrigalischen Texten: Rezitativen und Arien (letztere auch für Chor).

Die Texte, die Johann Sebastian Bach vertont hat, sind vom sprachlich-literarischen Gesichtspunkt aus noch kaum untersucht. Außer der Dissertation von Luigi Ferdinando Tagliavini (Bologna 1956) finden sich Bemerkungen zu Bachs Kantatentexten nur gelegentlich in der Bachliteratur.

267 Kantatentexte (auf 553 Seiten) umfaßt die Textausgabe von Werner Neumann [1]. Von 86 sind die Verfasser bisher bekannt.

Diese Arbeit will zunächst die geschichtliche Situation, in die sich Bach als Kantatenkomponist hineingestellt sah, darlegen. Es folgt eine Darstellung der bisher bekannten Librettisten Bachs. Dabei handelt es sich - abgesehen von Gottsched - um literaturgeschichtlich wenig bedeutende Persönlichkeiten.

Schließlich soll versucht werden, von Gesichtspunkten, die sich vom Text, seinem Aufbau und seiner sprachlichen Gestaltung ableiten lassen, gewisse Anhaltspunkte zu finden, die bei der Klärung der Frage nach der Herkunft der Texte helfen können, deren Verfasser bisher nicht bekannt sind.

Ausdrücklich sei betont, daß es sich um eine germanistische Arbeit handelt. Musikwissenschaftliche Untersuchungen, wie etwa die des Wort-Ton-Verhältnisses, bleiben bewußt ausgeklammert.

---

1) Werner Neumann: Johann Sebastian Bach.
Sämtliche Kantatentexte. - Leipzig: Breitkopf und Härtel 1956
(in der Arbeit abgekürzt: N. T.). Sie bringt leider nur die
Texte in originaler Orthographie, zu denen Bachs Musik verloren ist.

1. KAPITEL

Geschichte der Kantate bis Bach [1]

1) Seit über hundert Jahren ist der Ausdruck "Bach-Kantate" ein fester Begriff. Bach selbst hätte sich über diese Bezeichnung sehr gewundert. Er überschreibt seine "Kantaten" meist "Concerto", gelegentlich auch "Motetto" (z. B. BWV 71).

Ich habe nur sechs Bachkantaten gefunden, die im autographen Titel die Bezeichnung "Cantata" tragen:

BWV 56 ("Ich will den Kreuzstab gerne tragen")
BWV 82 ("Ich habe genug")
BWV 199 ("Mein Herze schwimmt im Blut")
BWV 204 ("Ich bin in mir vergnügt")
BWV 210 ("O holder Tag, erwünschte Zeit")
BWV 215 ("Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen")

Die ersten fünf sind Sokokantaten; die sechste ist überschrieben "Drama per Musica overo Cantata gratulatoria" und verwendet den Chor nur am Anfang und am Schluß. Bei den Kantaten BWV 56 und 82 handelt es sich um geistliche Kantaten, die wahrscheinlich ursprünglich nicht für den gottesdienstlichen Gebrauch, sondern für die häusliche Erbauung bestimmt waren. Es ist wohl nicht zufällig, daß ein Rezitativ und eine Arie aus BWV 82 im zweiten Notenbüchlein für Bachs zweite Gattin Anna Magdalena begegnen.

BWV 173a ("Durchlauchtster Leopold"), eine Glückwunschkantate zu einem Geburtstag seines Köthener Fürsten, nennt Bach auf der autographen Partitur "Serenada", eine Bezeichnung, die Hunold, Bachs Köthener Hauptlibrettist, auch für andere von Bach vertonte Kantaten verwendet.

Oft nennt der Titel einfach den Sonn- oder Festtag, die ersten Worte des Textes und die Besetzung an, etwa (Kantate 14): "Domin. 4.

---

1) Hier soll nur ganz kurz das Wichtigste über die geschichtlichen Voraussetzungen des Bachschen Kantatenschaffens im Hinblick auf die Texte erwähnt werden.

post. Epiphin. (sic!) / Wär Gott nicht mit uns diese Zeit / a. 4 Voc. / 1. Corne da Caccia / 2. Hautbois / 2. Violini / Viola / e / Continuo / di / J. S. Bach". [1]

Trotzdem handelt es sich bei der "Bach-Kantate" um eine bestimmte musikalische und literarische Gattung, die sich in den letzten Jahrzehnten vor Bach entwickelt und ihn im Grunde nicht lange überlebt hat.

2) Das Wort "Cantata" bedeutet nichts anderes als "Singstück". "Cantata" und "Aria" sind in den ersten Jahrzehnten nach dem Aufkommen der Monodie (um 1600) zwei mehr oder weniger synonym gebrauchte Bezeichnungen für ein längeres, begleitetes, weltliches Sologesangsstück (Alessandro Grandi: Cantate et Arie a voce sola, I. Teil 1620, in Deutschland: Kaspar Kittel, Arien und Cantaten, 1 - 4 stg., 1638) [2].

Indem man zu mehrteiligen Formen überging (Wechsel von Arien und Rezitativen), entwickelte sich hieraus die (weltliche) Solokantate.

3) Die Vorstufen der Bachschen Kirchenkantate sind die Motette und das Geistliche Konzert.

Bis zum Ende des 17. Jhs. waren fast ausschließlich Bibelverse die textlichen Grundlagen der Motetten. Ursprünglich komponierte man die Texte im mehrstimmigen Satz durch. Dann ging man im 17. Jh. dazu über, gewisse Abschnitte von Solisten, also im Ensemble, vortragen zu lassen, eine Technik, die auch J. S. Bach in umfangreichen Chören wohl noch angewandt hat [3]. Ein solches Stück nannte man im 17. Jh. "Motetto concertato"(Michael Praetorius, Heinrich Schütz) [4].

Das "Geistliche Konzert" (Hermann Schein, Samuel Scheidt, Heinrich Schütz) beschäftigt in der Regel mehrere Solisten, meist nur von der Orgel begleitet. Wenn der Chor hinzutritt, ist der Unterschied zur

---

1) Faksimile-Ausgabe des autographen Stimmensatzes (samt Umschlag mit dem autogr. Titel), hrg. vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel u. Basel: Bärenreiter 1955
2) Martin Lange: die Anfänge der Kantate. Diss. Leipzig 1938, S. 8
3) Wilhelm Ehmann: Concertisten und Ripienisten in der h-moll Messe Joh. Sebastian Bachs. - Kassel und Basel: Bärenreiter o.J.(1960)
4) Lange S. 9

konzertierenden Motette nicht mehr groß [1]. (Die "Symphoniae sacrae" von Schütz sind teils konzertierende Motetten, teils geistliche Konzerte.) Konzertierende Motette und Geistliches Konzert sind noch keine festen musikalischen Formen, da ihre Gestalt ganz vom - nicht für die Vertonung verfaßten - Text abhängt. Die Komposition folgt nicht musikalischen Formen, sondern den einzelnen Abschnitten des Textes. Der Text bestimmt die musikalische Form [2]. Erst die Kantate stellt eine Form dar, bei der der Text in Formen gegossen wird, die von der Musik her bestimmt sind.

Die einzelnen Teile der Kantate (Rezitativ, Arie, Chor, Choral) sind selbständige Gebilde innerhalb des Ganzen. Sie lassen sich - mit Ausnahme der Rezitative - aus der Kantate herausnehmen [3] und umtextieren, wie Bachs zahlreiche Parodien zeigen.

Reste der älteren Art sind bei Bach in gewisser Weise die Rezitative und Chöre über Bibeltexte, hauptsächlich in den Passionen und Oratorien. Sehr deutlich läßt sich dies am Weihnachts-Oratorium erkennen. Während fast alle Arien und Chöre über freie Texte Parodien sind, die Musik also aus andern - hier weltlichen - Kantaten übernommen ist, sind die Rezitative und die vier Chöre über biblische Texte Neukompositionen für das Weihnachtsoratorium. Dies ist schon aus der autographen Partitur ersichtlich: die Parodien zeichnen sich durch sauberes, kalligraphisches Schriftbild aus, während die für das Weihnachtsoratorium neu komponierten Stücke zahlreiche Korrekturen aufweisen[4]. Der biblische Prosatext läßt sich nicht einfach jeder Musik unterlegen. Bach hat jedoch auch derartiges versucht, wie manche Stücke der h-moll Messe und der zweite und dritte Satz der Kantate 191 - allerdings auch recht deutlich - zeigen.

4) Geistesgeschichtlich ist die Kantate ein Kind des Barock und des Pietismus. Man begnügt sich nicht mehr mit dem schlichten Bibelwort als Text, sondern strebt nach neuem Ausdruck, nach Affekt und Kontemplation, nach Kontrast. Zu dem barocken Streben nach Großartigkeit und Farbenreichtum kommt die pietistische Betrachtung und das

---

1) Lange S. 9
2) Lange S. 6
3) Lange S. 10
4) Faksimile-Ausgabe der autographen Partitur des gesamten Weihnachtsoratoriums, hrg. von Alfred Dürr, Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter o.J. (1960); s. auch: Spitta II, 404, Anm. 8

innerliche Erleben der Heilstatsachen. Hierzu genügen textlich weder Bibelsprüche noch Choräle. Woher aber soll man neue, "moderne" Texte nehmen, zu denen man "moderne" Musik schreiben kann?

II. KAPITEL

Erdmann Neumeister und seine Kantatenform

Hier setzt die in der damaligen Zeit sehr umstrittene Neuerung Erdmann Neumeisters ein. Er führte in die Kantate Rezitativ und Arie ein, die beide aus der Oper stammten und deswegen sehr angefeindet wurden.

1) Erdmann Neumeister [1], geb. am 12. 5. 1671 als Sohn eines Schulmeisters in Uechteritz bei Weißenfels, besuchte 1685 - 89 Schulpforta und bezog dann die Universität Leipzig, um Theologie zu studieren. 1695 promovierte er über (etwa 400) Dichter und Dichterinnen des 17. Jhs. (De poetis Germanicis hujus seculi .....)[2].

Als Magister hielt er auch Vorlesungen über Poetik an der Leipziger Universität. Nach einer Pfarrstelle in Bibra und einer Stelle als Adjunkt an der Superintendentur in Eckartsberga wurde er 1704 herzoglicher Hofdiakonus in Weißenfels. Dort war damals Johann Philipp Krieger Kapellmeister der Oper [3]. Er war es wohl, der Neumeister zu

---

1) Angaben nach: Spitta I, 465 ff; Walter Nordmann: Erdmann Neumeister. Zeitschrift des Vereins für Kirchengeschichte der Provinz Sachsen und des Freistaates Anhalt, Jg. 29, 1933, S. 44 - 58; James Day: The literary background to Bach's Cantatas. London: Dennis Dobson 1961, S. 29 ff; Luigi Ferdinando Tagliavini: Studi sui testi delle cantate sacre di J.S. Bach. Kassel und Basel: Bärenreiter 1956, S. 41 ff; Franz Brümmer: Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten von den ältesten Zeiten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Reclam o.J. (1884), S. 358 f. - Abb. Neumeisters: Werner Neumann: Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs. Berlin: Verlag der Nation 1953 (weiterhin zitiert: Neumann, Lebenswege), S. 93; Day, zw. S. 52 u. 53.

2) Fred Hamel: Johann Sebastian Bach, geistige Welt. Göttingen: Deuerlichsche Verlangsbuchhandlung o.J. (1951), S. 72

3) 1680-1725. Konzertmeister war in Weißenfels von 1685 bis zu seinem plötzlichen Tod im Jahre 1700 der Romanschriftsteller Johann Beer (Richard Alewyn: Johann Beer. Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts. Palaestra, Bd 181. - Leipzig 1932)

Kantatendichtungen anregte, denn Neumeister selbst war nicht musikalisch, wie ein sonst nicht bekannter J. E. Müller in der Vorrede zu Neumeisters "Fortgesetzten Fünffachen Kirchen-Andachten" (Hamburg 1726) berichtet. Krieger vertonte Neumeisters Dichtungen nach dessen eigener Aussage als "weißenfelsischer Chenania" (1. Chr. 16,22)[1].

Neumeister erfreute sich beim Herzog großer Beliebtheit und wurde Erzieher von dessen Tochter, der er nach ihrer Vermählung als Superintendent 1706 nach Sorau folgte. Nach einem Zerwürfnis mit den Grafen von Sorau ging er 1715 nach Hamburg als Hauptpastor an St. Jacobi. Dort starb er, 85jährig, fast erblindet, am 18. 8. 1756.

Wahrscheinlich hat Neumeister 1720 Bachs Bewerbung um die Organistenstelle in St. Jacobi in Hamburg unterstützt. Es liegt deshalb nahe, daß er Bach schon vorher kennengelernt hatte [2].

2) Bach hat es offensichtlich sein ganzes Leben über vorgezogen, Texte von solchen Dichtern zu vertonen, die er persönlich kannte. Aus den damals erscheinenden umfangreichen gedruckten Sammlungen von Kantatentexten hat Bach - nach den erhaltenen Bachkantaten zu urteilen - keine vertont [3].

Wie sehr Bach an Neumeister interessiert war, ersieht man daraus, daß er in seiner Bibliothek zwei theologische Werke Neumeisters besaß, und zwar den "Tisch des HErrn, In LII. Predigten über 1. Cor. XI, 23 - 32" (1722) (1302 Seiten) und "Das Wasserbad im Worte, oder: Die Lehre von der Heil. Tauffe, so in LII. Predigten ... erkläret worden" (1731) (1652 Seiten) [4].

---

1) Spitta I, 467. Von J.Ph. Kriegers etwa 2000 Kantaten sind knapp 60 erhalten (Friedrich Blume: Die evangelische Kirchenmusik,S.144)

2) Spitta II, 630 f, Schweitzer S. 80, Tagliavini S. 57

3) Spitta II, 177.
Eine Ausnahme bildet - wenn echt - BWV 47 (Wer sich selbst erhöhet). Ihr Text erschien 1720 in einer Sammlung: "Auffmunterung / zur / Andacht, / Oder: / Musicalische / Texte, / über / Die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tags Evangelien durchs / gantze Jahr, / GOtt zu Ehren/ Auffgeführet / Von / Der Hoch-Fürstl.Capelle / zu Eisenach." Der Verfasser ist Johann Friedrich Helbig. Auch wenn sich herausstellen sollte,daß BWV 47 echt ist, braucht sie nicht unbedingt eine Ausnahme zu sein, da Bach Helbig gekannt haben kann.

4) Hamel S. 103 und Preuss, Zahn-Festschrift S. 115

Dennoch hat Bach nur fünf Kantatentexte Neumeisters vertont: BWV 18, 24, 28, 59 und 61 (Die Kantaten 142 und 160 sind sicher unecht.) In Kantate 27 findet sich eine umgedichtete Arie Neumeisters[1]. Die Kantate 56 geht zweifellos auf einen - allerdings stark umgearbeiteten - Neumeisterschen Kantatentext zurück [2].

Wenn also auch nicht viele Bachkantaten Vertonungen von Texten Neumeisters sind [3], so basiert doch das gesamte Kantatenschaffen Bachs ab 1713/14 [4] auf Neumeisters Neuerung. Den älteren Typus zeigen nur die Kantaten 131, 106, 71, 196 und, wenn echt, 15 und 150.

3) Neumeister hat eine Menge literarischer Produkte sowie polemischer Schriften gegen den Pietismus [5] veröffentlicht. In den uns hier interessierenden Rahmen gehören [6]:

"Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music" o.O. (Weißenfels) [2] 1704 (die erste Auflage erschien 1700 in einzelnen Heften mit je einer Kantate).

"Das Wort Christi in Psalmen und Lobgesänge und geistliche Lieder gebracht oder Cantaten über alle Evangelien, vor die gräfliche Capelle zu Rudolstadt" o.O. 1708.

---

1) abgedruckt: N.T. S. 279

2) N.T. S. 292

3) von Telemanns über 23 (!) Jahrgängen Kirchenkantaten (Bach hat es nur auf fünf gebracht) sind fünf nach Texten Neumeisters. Telemann hat u.a. nicht weniger als 46 Passionen, über 40 Predigereinführungsmusiken und gegen 1000 Orchestersuiten geschrieben. Daneben ist Bachs Schaffen quantitativ gering.

4) Scheide BJ 1959, S. 69 gibt 1714 an. Falls Kantate 63 1713 entstanden ist, dürfte sie die älteste Bachkantate des neuen Typs sein; sonst ist es wahrscheinlich die vermutlich 1713/14 entstandene Kantate 18. Dürr (Mf III, 1950, S. 19 Anm. b) gibt als frühesten Beleg für die neuere Kantatenform BWV 18 an. Vgl. auch Hamel S. 76 und Paumgartner S. 169

5) Spitta I, 466 und 474, Hamel S. 96 und 117, Blume S. 141

6) Angaben nach dem Artikel "Neumeister" von L. F. Tagliavini in MGG und Spitta I, 469

"Geistliches Singen und Spielen, Das ist: Ein Jahrgang von Texten, Welche dem Dreyeinigen GOTT Zu Ehren bey offentlicher Kirchen-Versammlung in Eisenach musicalisch aufgeführet worden von G. Ph. Telemann...; Gotha 1711, weitere Auflagen unter dem Titel "Geistliches Singen und Spielen... welche in Franckfurth am Mayn ... mit Eintritt des Kirchenjahres 1718 harmonisch aufgef. zu werden angefangen wurden", Frankfurt am Main 1718.

"Gottgeheiligtes Singen und Spielen des Frankfurtischen Zions", ebda. 1722.

"Geistliche Poesien mit untermischten biblischen Sprüchen und Chorälen auf alle Sonn- und Fest-Tage durchs gantze Jahr", Eisenach 1714, 2. Aufl. 1717, weitere Aufl. unter dem Titel "Evangelischer Sonn- und Fest-Tags Weyrauch", Frankfurt am Main 1721.

"Das Lob Gottes in der Gemeine des Herrn", ebda. 1734.

Die angeführten vier Jahrgänge wurden mit einem fünften Jahrgang[1] von G. Tilgner gesammelt und herausgegeben als "Fünfffache Kirchen-Andachten bestehend in theils eintzeln, theils niemahls gedruckten Arien, Cantaten und Oden auf alle Sonn- und Fest-Tage des gantzen Jahres", Leipzig 1716/17.

"Neue geistliche Gedichte auff alle Sonn- und Fest-Tage des gantzen Jahres", Eisenach 1719.

"Fortgesetzte fünffache Kirchen-Andachten in Drey neuen Jahrgängen auf alle Sonn- und Fest-auch Apostel-Tage; denen noch beygefügt andere Geistliche Kirchenstücke und Gedichte", Hamburg 1726.

Die später erschienenen Werke interessieren in diesem Rahmen nicht, da Bach nach 1726 keine Neumeisterschen Texte mehr vertont hat.

---

1) Der fünfte Jahrgang besteht aus Oden, d. h. Strophenliedern, keinen eigentlichen Kantaten, und ist wahrscheinlich ein älterer Jahrgang, der bei dieser Gelegenheit mitgedruckt wurde.

Neumeister hat also sieben Jahrgänge Kirchenkantaten geschrieben und veröffentlicht, den ersten im Jahre 1700. Zunächst wurden die Texte einzeln gedruckt und vor dem Gottesdienst, in dem die betreffenden Kantaten aufgeführt wurden, an die Gemeinde verteilt [1]. Später hat Neumeister sie nach Jahrgängen gesammelt herausgegeben. Den ersten Jahrgang hat Johann Philipp Krieger komponiert, den zweiten Philipp Heinrich Erlebach (1657 - 1714), den dritten und vierten Georg Philipp Telemann. Die ersten vier Jahrgänge sind also für und wohl auch auf Anregung der Komponisten geschrieben. Für Bach hat Neumeister, so viel wir wissen, keine Kantatentexte verfaßt.

Neumeisters Kantatentexte sowie seine von Hunold herausgegebene Poetik (s.u.) waren in ihrer Zeit sehr beliebt, wie die wiederholten Neuauflagen und seine Nachahmer [2] beweisen. Noch im heutigen Evangelischen Kirchen-Gesangbuch stehen zwei Lieder mit Texten von Erdmann Neumeister: Nr. 268 und 495.

Neumeister berichtet selbst, wie er seine Kantatentexte gedichtet hat: "Wenn die ordentliche Amts-Arbeit des Sonntags verrichtet, versuchte ich das Vornehmste dessen, was in der Predigt abgehandelt worden, zu meiner Privat-Andacht in eine gebundene Rede zu setzen und mit solcher angenehmen Sinnenbemühung den durch Predigen ermüdeten Leib wieder zu erquicken. Woraus denn bald Oden, bald poetische Oratorien und mit ihnen auch gegenwärtige Cantaten gerathen sind" [3].

4) In der Vorrede seines 1704 geschlossen erschienenen ersten Kantatenjahrgangs schreibt Neumeister über seine Auffassung der Kantate [4]: "Soll ichs kürzlich aussprechen, so siehet eine Cantata nicht anders aus, als ein Stück aus einer Opera [5], von Stylo Recitativo und Arien

---

1) Spitta I, 467. So war es zu Bachs Zeit auch in Leipzig üblich. Johann Kuhnau (1660 - 1722), Bachs Vorgänger als Thomaskantor, hatte diesen Brauch eingeführt.

2) Blume, Die evangelische Kirchenmusik, S. 141

3) zitiert nach: Spitta I, 468 und: Werner Neumann; Bach. eine Bildbiographie. - München: Kindler o.J.(1960),(Weiterhin zitiert:Neumann, Bildbiographie), S. 42

4) zitiert nach: Spitta I, 467 f, dort leider nicht in der originalen Orthographie abgedruckt.

5) Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister.- Hamburg: Christian Herold 1739. Faksimile-Nachdruck, hrg.v.Margarethe Reimann,Kassel und Basel: Bärenreiter 1954, S. 221, § 65: "ein Oratorium ist gleichsam eine geistliche Oper".

zusammengesetzt. Wer nun weiß, was zu beiden erfordert wird, dem wird solch genus carminum zur Ausarbeitung nicht schwer fallen. Jedoch auch den Anfängern in der Poesie zu Dienste von beiden etwas zu berühren, so nimmt man zum Recitativ jambische Verse. Je kürzer aber, je angenehmer und bequemer sie zu componieren sind. Wiewohl auch in einem affectuösen Periodo dann und wann ein oder ein paar trochäische wie nicht weniger daktylische sich gar artig und nachdrücklich mit einschieben lassen. Sonst hat man hier Licenz als in einem Madrigal, die Reime und Verse zu verwechseln und zu vermischen, wie man will. - Nur ziehe man überall das Gehör zu Rathe, damit aller Zwang und Härtigkeit vermieden, und dagegen die von selbst fließende Lieblichkeit durchgehends beobachtet werde. Was die Arien belangt, sollen selbige aus einer, zum meisten aus zweien, sehr selten aus dreien Strophen bestehen und allemal einen Affect, oder ein Morale, oder sonst etwas besonderes in sich halten. Und hierzu mag man nach eigenem Gefallen ein bequem Genus erkiesen. Kann bei einer Arie das sogenannte Capo, oder der Anfang derselben am Ende in einem vollkommenen Sensu wiederholt werden, läßt es in der Musik gar nette".

5) Neumeisters Neuerung bestand also in der Einführung des Rezitativs und der Arie in die Kantate. Beide stammten aus der Oper und wurden deswegen z. T. scharf abgelehnt (s. S. 7). Vor allem die Pietisten wehrten sich dagegen. Ihrer Meinung nach war nur das ganz schlichte Erbauungslied, nach einfacher Melodie in Strophenform, als geistliche Musik zulässig [1]. Sie kämpften gegen den "tanzklingenden weltlichen Orgelschall" und gegen die "Sirenenlieder welscher Komödiantenmusik" [2]. Johann Heinrich Buttstedt (1666 - 1727) erregt sich über den "liederlichen Kram in der Kirche" [3], "je lustiger und tänzlicher es gehe, je besser gefalle es, daß es zuweilen an nichts fehle, als daß die Mannsen die Weibsen anfasseten und durch die Stühle tanzten, als wie es je zuweilen auf Hochzeiten über Tisch und Bänke gehe" [4]. Der Göttinger Rechtsprofessor Joachim Meyer verfaßte eine 1726 erschienene Schrift:

---

1) Spitta I, 474

2) zitiert nach: Paumgartner, S. 166

3) zitiert nach: Spitta I, 476

4) ebda.

"Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissene theatralische Kirchenmusik und die darin bisher üblich gewordenen Cantaten"[1].

Neumeister hat sich gegen solche Angriffe gewehrt und seine Neuerung theologisch zu verteidigen gesucht. In der Vorrede zu seinem 1704 geschlossen erschienenen ersten Kantatenjahrgang schreibt er: "Ich hatte oben gesagt, eine Cantata sähe aus wie ein Stück einer Opera; so dürfte fast muthmaßen, daß sich mancher ärgern möchte und denken, wie eine Kirchen-Musik und Opera zusammen stimmten? Vielleicht wie Christus und Belial? Etwa wie Licht und Finsterniß? Und demnach hätte man lieber, werden sie sprechen, eine andere Art erwählen sollen. Wie wohl darüber will ich mich rechtfertigen lassen, wenn man mir erst beantwortet hat, warum man nicht andere geistliche Lieder abschaffet, welche mit weltlichen und manchmal schändlichen Liedern eben einerlei Genus versuum haben, warum man nicht die Instrumenta musica zerschlägt, welche heute sich in der Kirche hören lassen und doch wohl gestern bei einer üppigen Weltlust aufwarten müssen? Sodann, ob diese Art Gedichte, wenn sie gleich ihr Modell von theatralischen Versen erborget, nicht dadurch geheiliget, indem daß sie zur Ehre Gottes gewidmet wird? Und ob nicht diesfalls die apostolischen Sprüche 1. Cor. 7,14; 1. Tim. 4,5; Phil. 1,18 in applicatione justa mir zu einer genugsamen Verantwortung dienen können?"[2]

Bachs Vorgänger im Thomaskantorat, Johann Kuhnau [3], hatte einen Jahrgang Kirchenkantaten geschrieben, die lediglich aus Bibelversen und Choralstrophen bestehen, um "dem Verdachte der Theatralischen Music desto leichter zu entgehen" [4]. Hofrat Steger, ein Leipziger Ratsherr, drang in der Ratssitzung vom 22. 4. 1723 darauf, Bach habe "solche Compositiones zu machen, die nicht theatralisch wären"[5]. Und in dem Revers, den Bach beim Antritt des Thomaskantorats am 5. 5.

---

1) Spitta I, 475

2) zitiert nach: Spitta I, 473

3) Johann Kuhnau (1660 - 1722), ein Schüler Christian Weises (1642 - 1700), veröffentlichte im Jahre 1700 einen satirischen Roman: "Der musikalische Quacksalber" (de Boor-Newald V, 391). Vgl. S. 11, Anm. 1

4) Knick S. 121

5) Spitta I, 473; Neumann, Bildbiographie S. 42

1723 unterschrieb, heißt es denn auch unter Nr. 7: "Zu Beybehaltung guter Ordnung in denen Kirchen die Music dergestalt einrichten, daß sie ... nicht opernhafftig herauskomme, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht aufmuntere" [1].

Trotzdem setzte sich die neue Kantatenform durch. Rezitative und Arien boten das, was die Zeit suchte: Pathos [2], Kontemplation [2], Affekt, Gefühl bis zur Sentimentalität. All das war weder in Bibelversen noch in Choralstrophen zu finden. "An die Stelle der aus Bibelversen und Liedstrophen dramatisch aufgebauten Texte treten jetzt armselige Dichtungen, die immer nach demselben Schema zugeschnitten sind. Das Arioso wird durch die Da capo-Arie und das Secco-Rezitativ verdrängt. Eine weitere Verarmung besteht darin, daß der Chor nun ganz zurücktritt ..." [3]. An anderer Stelle [4] spricht Schweitzer von der "phrasenhaften Dichtung und der leeren Form des italienischen Rezitativs und der Da-capo-Arie". Schweitzer fragt sich, wie Bach solchen literarischen Produkten den Vorzug vor Bibelwort und Choraltext geben konnte und findet schließlich als einzig mögliche Antwort, "daß Bach der Mode gefolgt ist" [5].

6) Interessant ist, daß von den fünf Jahrgängen Kirchenkantaten, die Neumeister 1716/17 von Tilgner hat veröffentlichen lassen (s. S. 10), der erste Jahrgang (1700) der radikalste ist: nur er besteht lediglich aus Arien und Rezitativen [6], meist drei Arien und zwei Rezitativen, gelegentlich mehr. Beim zweiten Jahrgang (1708) ist der Chor wieder eingeführt, der am Anfang, in der Mitte und am Schluß auftritt. Im dritten (1711) und vierten (1714) Jahrgang macht Neumeister sogar wieder von Bibelversen und Choralstrophen Gebrauch.

---

1) Neumann-Schulze, S. 177

2) Martin Dibelius: Individualismus und Gemeindebewußtsein in Joh. Seb. Bachs Passionen.- AfRG 41, 1948, S. 132 - 154, S. 138

3) Schweitzer, S. 484

4) S. 83

5) S. 485, vgl. dazu auch Hamel S. 82 ff

6) Spitta I, 471; Paul Brausch: Die Kantate. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtungsgattungen. - Diss.(masch.) Heidelberg 1921, S. 65

1707 hat Christian Friedrich Hunold unter dem Titel: "Die allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen" eine Art Poetik herausgegeben, die auf Leipziger Vorlesungen Neumeisters basiert. In ihr finden sich weitere Bemerkungen zu Neumeisters neuem Kantatentyp [1]: Das italienische (literarische) Madrigal mit seiner Freiheit in der Taktzahl und der Reimstellung, das schon Heinrich Schütz' Schwager Kaspar Ziegler 1653 in Deutschland hatte einführen wollen [2], ist ihm Vorbild. Neumeister / Hunold vertritt weitgehend die gleichen Ansichten wie Ziegler: das Madrigal sei zur Musik besonders geeignet. Ziegler: "ein Madrigal so gar keinen Zwang leiden kann, daß es auch zu mehrmalen einer schlichten Rede ähnlicher als einem Poemati sein will". Neumeister / Hunold fordert eine Schlußpointe, sie sei der nervus des ganzen Madrigals. Beim Rezitativ sollen sogar einfüßige Verse erlaubt sein. Waisen gestattet er sowohl beim Rezitativ wie bei der Arie, bei letzterer allerdings nur im ersten und zweiten Vers. Die Arie soll fester, geschlossener sein als das Rezitativ, aber des Da capo wegen aus zwei Teilen bestehen.

---

1) Brausch, S. 53 ff und G. Müller, Gesch. d. dt. Liedes S. 119 f

2) "Von den Madrigalen, einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse, wie sie nach der Italianer Manier in unserer deutschen Sprache auszuarbeiten ....." Leipzig 1653

III. KAPITEL

Bachs Kantatentexte

1) Zunächst war Bach hinsichtlich seiner Kantatentexte gebunden, und zwar in Weimar durch seinen Herzog, in Arnstadt, Mühlhausen und Leipzig durch seine kirchlichen Vorgesetzten. Seine Kantaten sind Auftragswerke bzw. Kompositionen, die zu seinen Amtspflichten gehörten. So hätte er, selbst wenn er gewollt hätte, nicht irgendwelche Texte vertonen können, die ihm gefielen.

Daß Bachs Vorgesetzte eine gewisse Textzensur ausübten, ersieht man aus dem Auszug aus den Leipziger Ratsakten, den Spitta Bd. II, S. 868 wiedergibt: der Rat ließ durch einen Diener Bach mitteilen, daß die von ihm angekündigte Passion [1] "bis auf darzu erhaltene ordentliche Erlaubniß unterbleiben solle". Hierauf antwortete Bach u. a. "wenn etwa ein Bedencken wegen des Textes gemacht werden wolle, so wäre solcher schon ein paar mahl aufgeführet worden."

Schon von Johann Philipp Krieger (1649 - 1725) und Johann Friedrich Fasch (1688 - 1758) wissen wir, daß sie ihre Texte den vorgesetzten Kirchenbehörden zur Zensur vorlegen mußten [2]. Und Friedrich Rochlitz, der von Goethe hochgeschätzte Musikästhet (1769 - 1842), berichtet 1824 in seinem Buch "Für Freunde der Tonkunst" [3], daß Bach dem damaligen Superintendenten D. Salomon Deyling (1677 - 1755) "jedesmal zu Anfang der Woche mehrere auf den Tag gerichtete Kirchenstücke" (die Bezeichnung "Kantate" wird vermieden!) zugesandt habe, gewöhnlich drei, aus denen sich Deyling einen ausgewählt habe [4].

2) Bach hat über seine Kantatentexte sicher nicht so negativ geurteilt wie Spitta, Schweitzer u. a. Sprechen diese Texte doch das Lebensgefühl der Zeit aus [5]. Zwar schreibt Bach in der autographen Par-

---

1) nach Smend, BJ 1928, S. 78 f handelte es sich um die Matthäuspassion

2) Feder, MGG VII, 584

3) Bd. IV, S. 424 f
hierzu Spitta II, S. 55, Anm. 25

4) Knick, S. 146

5) Warum hat Schubert so viele Texte von Wilhelm Müller vertont? Doch wohl deswegen, weil W. Müller ein damals "moderner" Dichter war, der aussprach, was die Zeit bewegte. So war es auch bei Bach.

titur der Matthäuspassion den Bibeltext mit roter Tinte, unterscheidet ihn also deutlich von den Dichtungen Picanders. Aber steht seine Persönlichkeit nicht trotzdem hinter Picanders Dichtungen?

Es ist bei Bach schwierig festzustellen, ob er bei der Vertonung eines Textes sich "engagiert" hat oder ob es bloße pflichtmäßige Routinearbeit war, da wir keinerlei Briefe, Tagebücher, Berichte von Zeitgenossen o. ä. haben, die hierauf Bezug nähmen. Man kann also lediglich den Werken immanente Gründe anführen. Selbst nach flüchtiger Betrachtung läßt sich aber m. E. nicht annehmen, daß die Vertonung solcher "armseligen Dichtungen" [1] für Bach reine Fleißarbeit gewesen wäre, die ihn innerlich gleichgültig gelassen hätte. Im Gegenteil: man hat fast immer den Eindruck, daß Bach sich der Texte mit seiner ganzen Persönlichkeit bemächtigt und sie aus voller Überzeugung vertont hat. 1775 schreibt Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel an den Göttinger Musikhistoriker und ersten Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel: "Bei des Sel. Kirchensachen kann angeführt werden, daß er devot [2] und dem Inhalte gemäß gearbeitet habe" [3].

Wir dürfen uns Bachs Komposition von Vokalwerken nicht so vorstellen, wie etwa Robert Schumann, Hugo Wolf, Hans Pfitzner u. a. lyrische Gedichte Goethes, Eichendoffs oder Mörikes "vertonten". Bach hat seine Texte - soweit die Dichter sie selbständig veröffentlichten, können wir das beobachten - mehr oder weniger stark geändert (besonders die Texte der Mariane von Ziegler; Beispiele S. 47 ff).

Bachs Zusammenarbeit mit Henrici, seinem wichtigsten Leipziger Textdichter, dürfen wir uns wohl so ähnlich vorstellen wie die Mozarts mit seinen Librettisten [4]. Dichter und Komponist besprachen gemeinsam den Aufbau, und die Aufgabe des Dichters bestand darin, bestimmte Gedanken- und Gefühlsinhalte in Verse zu kleiden.

---

1) Schweitzer S. 484

2) hier in der älteren Bedeutung "gottergeben" (vgl. Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 19. Aufl., bearbeitet von Walther Mitzka. - Berlin: Walter de Gruyter u. Co. 1963, S. 130)

3) Bernhard Knick: St. Thomas zu Leipzig. - Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1963, S. 210

4) Auch an die Zusammenarbeit zwischen Richard Strauß und Hugo von Hoffmannsthal mag man hier denken.

3) Wenn Bach auch ein in seiner Zeit recht konservativ erscheinender, im Vergleich zu seinen Zeitgenossen (etwa Händel und Telemann) ausgesprochen retrospektiver Komponist war [1], so darf man doch nicht übersehen, daß sich der optimistische Fortschrittsglaube seines Jahrhunderts auch bei ihm zeigt. In einer Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig vom 23. 8. 1730 [2] schreibt er: "Da nun aber der itzige status musices gantz anders weder ehedem beschaffen, die Kunst üm sehr viel gestiegen, der gusto sich verwunderenswürdig geändert, dahero auch die ehemalige Arth von Music unseren Ohren nicht mehr klingen will...." Aus dieser Stelle geht eindeutig hervor, daß Bach - genau wie seine Zeitgenossen - davon überzeugt war, es gehe, wie in allem, so auch in der Musik, immer nur bergauf, das Neue sei also besser als das Alte. Daß dies seine Einstellung auch zur Kantate war, beweist die "Bekehrung Bachs zur modernen Kantate".

Mit dieser Fortschrittsgläubigkeit steht Bach in einer Reihe mit seinen Zeitgenossen. François Couperin bemerkt in seiner "L'art de toucher le clavecin" von 1716/17, daß der gute Geschmack von heute unvergleichlich viel reiner sei als der von früher (Enfin, former son jeu sur le bon-goût d aujourd'huy, qui est sans comparaison plus pur que l'ancien.)[3] In der von einem Vetter Bachs verfaßten Vorrede zu Jacob Adlungs "Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit" (1758) heißt es: "Wir haben das Glück, in einem Jahrhunderte zu leben, wo die mehresten Wissenschaften und Künste zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gestiegen sind. Von der Tonkunst sagt man ebenfalls, daß solche jetzo beynahe den höchsten Gipfel der Schönheit erreicht habe" [4].

Es sind also primär musikalische und nicht literarisch-inhaltliche Gründe gewesen, die Bach um 1713/14 dazu bewogen, die neue aus dem in musikalischer Hinsicht vorbildlichen Italien kommende Form der Kantate mit Rezitativ und Arie zu übernehmen.

---

1) Bach vertritt durchaus nicht den allgemeinen Stil im "Zeitalter Bachs"

2) Faksimile-Ausgabe, hrg. von Bach-Archiv Leipzig, Kassel und Basel (Bärenreiter) 1955; abgedruckt: Neumann-Schulze, S. 60 - 64

3) François Couperin, L'art de toucher le clavecin, hrg.und ins Deutsche übers. v. Anna Linde, Wiesbaden (Breitkopf und Härtel) o.J. (1.Aufl. 1933), S. 33

4) Faksimile-Nachdruck hrg. v. Hans Joachim Moser, Kassel und Basel (Bärenreiter) 1953, S. 9

Wir haben deshalb keinerlei Grund anzunehmen, Bach habe die Neumeistersche Um- bzw. Neuformung der Kantate, die nicht anders aussah als "ein Stück einer Opera" [1], gegen seinen Willen akzeptiert, wie es z. B. Johann Kuhnau noch getan hat. Von seiner "Bekehrung" an hat Bach keine Kantate mehr im alten Stil geschrieben [2].

---

1) Spitta I, 473; Neumann, Bildbiographie S. 42

2) Schweitzer z. B. bedauert das außerordentlich.
Er möchte die 200 späteren Kantaten für hundert in der Art der früheren hergeben (S. 484).

IV. KAPITEL

Bachs Kantatenschaffen bis 1723

1) Die Kantate BWV 15 ("Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen"), die man früher als älteste erhaltene Bachkantate betrachtet hat, ist sehr wahrscheinlich nicht von J. S., sondern von seinem Vetter Johann Ludwig Bach [1].

Wenn BWV 15 echt wäre, müßte sie 1703 [2] in Weimar entstanden sein. Dann aber bedeuteten die Mühlhäuser Kantaten - geschichtlich gesehen - einen Rückschritt [3], denn BWV 15 repräsentiert die "neue" Kantatenform, wenn sie auch nicht Neumeisters Typ entspricht. Sie besteht aus zwei kurzen Bibelversen, einem längeren (madrigalischen) Rezitativ, einer da-capo-Arie, sieben fünfzeiligen - nur die vierte Strophe ist vierzeilig - daktylischen Strophen, die teils als Arien (bzw. Terzett), teils als Rezitativ vertont sind, sowie einem Schlußchoral. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß Bach, der zunächst ausschließlich Kantaten des älteren Typs komponiert hat, 1703 mit einer des neueren Typs begonnen haben sollte [4].

Dann ergeben sich als früheste Bach-Kantaten: BWV 131 ("Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir"), BWV 106 ("Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" = Actus tragicus), BWV 71 ("Gott ist mein König"), BWV 196 ("Der Herr denket an uns") und - wenn echt - BWV 150 ("Nach dir, Herr,

---

1) Vgl. William H. Scheide, Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Vetters Johann Ludwig Bach, BJ 1959, S. 52 - 94; BJ 1961, S. 5 - 24 und BJ 1962, S. 5 - 52; die hier interessierende Frage wird im BJ 1959 behandelt. Auch Arthur Mendel (Musical Quarterly XLL, Nr. 3, 1955, S. 341 f) bezweifelt die Echtheit dieser Kantate.

2) Reinhold Jauernig: J. S. Bach in Weimar. In: J.S. Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr. Hrg. v. Heinrich Besseler und Günther Kraft. Weimar: Thüringer Volksverlag 1950, S. 91

3) Dürr, Studien S. 200; Scheide, BJ 1959, S. 69

4) Zur literarischen Abhängigkeit dieser Kantate von Kantatentexten Johann Sebastian Brunners vgl. Spitta I, 791 - 93

verlanget mich"). Alle diese Kantaten sind in Mühlhausen geschrieben, wo Bach von September 1707 bis Juni 1708 Organist an Divi Blasii war. Sie stellen den älteren Kantatentypus dar: BWV 196 besteht nur aus Bibelversen, BWV 131 und 106 aus Bibelversen und Chorälen; BWV 71 - die berühmte Ratswahlkantate und einzige Bach-Kantate, die zu Bachs Lebzeiten gedruckt worden ist - besteht aus Bibelversen, einer Choral- und zwei frei gedichteten Strophen. Ähnlich ist die - unechte? - Kantate 150 gebaut.

Die wahrscheinlich ebenfalls in Mühlhausen geschriebene Kantate 4 ist eine Bearbeitung des Lutherchorals "Christ lag in Todesbanden" per omnes versus, besteht also nur aus (sieben) Choralstrophen.

Vermutlich auch aus der Mühlhäuser Zeit stammt die von Spitta entdeckte [1], aber heute verschollene Kantate "Meine Seele soll Gott loben, denn das ist sehr wohlgetan" (BWV 223). Von ihrem Text kennen wir außer diesen ersten beiden Versen des Duetts, das auf den schon zu Spittas Zeit verlorenen Eingangschor folgte, nur noch den der Schlußfuge: "Alles, was Odem hat, lobe den Herrn" [2]. Es handelte sich bei BWV 223 also wohl um eine Kantate vom Typ BWV 21, bei der auch auf den Eingangschor eine Arie in vierhebigen Trochäen folgt und die ebenfalls durch eine Chorfuge über einen biblischen Text abgeschlossen wird.

Wie aus dem autographen Schlußvermerk auf der Originalpartitur der Kantate 131 hervorgeht, hat Bach diese Kantate "Auff Begehren Tit. Herrn D. Georg Christ. Eilmars in die Music gebracht" [3]. Eilmar war Archidiakonus und Pastor an der Marienkirche in Mühlhausen. Es ist also nicht unwahrscheinlich, daß Eilmar den Text (Ps. 130 + 2 Choralstrophen) dieser und vielleicht auch der andern Mühlhäuser Kantaten zusammengestellt und die wenigen freigedichteten Strophen, vor allem in BWV 71, verfaßt hat, sofern man sie nicht Bach selbst zuschreiben will.

2) Als Hoforganist und Kammermusiker des Herzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach [4] (1708 - 1714) war Bach nicht zur Kompo-

---

1) I, 339 f

2) Ps. 150,6

3) N.T. S. 411

4) Er war der Urgroßonkel des Herzogs Karl August (1757 - 1828).

sition von Kantaten verpflichtet (damals entstanden die meisten der Bachschen Orgelwerke). Das war die Aufgabe des Kapellmeisters Johann Samuel Drese, der aber (geb. um 1644 [1]) damals alt und kränklich war. Am 2. 3. 1714 wurde Bach zum Konzertmeister ernannt mit der Verpflichtung, "monatlich neue Stücke (in der Schloßkapelle) aufzuführen" [2]. Am 20. 3. 1715 erhielt Bach die accidentia und honoraria des offenbar nicht mehr voll dienstfähigen über siebzigjährigen Drese.

Nach fast sechsjähriger Pause beginnt Bach also 1714 wieder mit der Kantatenkomposition. Zwanzig geistliche und eine (BWV 208) weltliche Kantate sind uns aus den etwa zweieinhalb restlichen Weimarer Jahren erhalten [3]: BWV 18, 182, 12, 172, 21, 199, 61, 152, 80a, 31, 165, 185, 161, 162, 163, 132, 155, 70a, 186a und 147a [4].

a) In Weimar traf Bach einen Mann, der sich als Dichter von Kantatentexten betätigte: Salomon Franck [5]. In Weimar als Sohn eines Kammersekretärs geboren und am 6. 3. 1659 getauft, studierte er nach dem Besuch des Weimarer Gymnasiums von 1677 - 1682 in Jena Jura und wohl auch Theologie. Dann war er Verwaltungsbeamter in Zwickau, Arnstadt und Jena. Von 1702 bis zu seinem Tod 1725 wirkte er als Oberkonsistorialsekretär, Bibliothekar und Direktor des Münzkabinetts in Weimar. Schon in jungen Jahren gehörte er der Fruchtbringenden Gesellschaft als "der Treumeinende" an.

Von seinen Schriften sind hier wichtig:

Evangelische Seelen-Lust über die Sonn- und Festtage durchs gantze Jahr, 1694 (Hs. mit 70 Kantaten).

---

1) Spitta I, 390, Terry S. 85

2) Terry S. 94

3) Wenn man die 1713 für Halle komponierte nicht mitrechnet (BWV 63?, vgl. Dürr S. 52)

4) Dürr, S. 230 ff

5) Angaben nach dem von Alfred Dürr verfaßten Artikel "Salomon Franck" in MGG; Lothar Hoffmann-Erbrecht: Bachs Weimarer Textdichter Salomo Franck. In: Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950. - Weimar: Thüringer Volksverlag, 1950, S. 120 - 134; Day (S. 36 ff), Tagliavini (S. 59 ff), Brümmer (S. 119), Hamel S. 78 ff, Schweitzer S. 80; Dürr, über Kantatenformen etc. Mf. III, 1950, S. 18 - 26.

Geistliche Poesie, Weimar 1685 (44 geistl. Lieder und sieben andere Dichtungen).

Madrigalische Seelen-Lust über das heilige Leiden unseres Erlösers, Arnstadt 1697 (45 Madrigale und vier Passionslieder).

Geist- und weltliche Poesien, Jena 1711.

Evangelisches Andachts-Opffer... in geistlichen Cantaten welche auf die ordentliche Sonn und Fest-Tage in der F. S. ges. Hof-Capelle zur Wilhelmsburg A. 1715 zu musicieren, angezündet. Weimar o. J. (1715).

Geist- und weltlicher Poesien zweyter Theil, Jena 1716. Darin: Singende Evangelische Schwanen, Oder Arien von der Sterblichkeit und Betrachtung der seeligen Ewigkeit aus den Sonn- und Fest-Tags Evangelien durchs gantze Jahr.

Evangelische Sonn- und Fest-Tags Andachten, Weimar und Jena 1717 (Kantaten-Jahrgang für das Kirchenjahr 1717).

Geistliche Lob- und Dank-Opffer, Weimar und Jena 1718 (Kantatenjahrgang für 1718).

Epistolisches Andachtsopfer. Weimar und Jena 1718.

Heliconische Ehren-, Liebes- und Trauer-Fackeln, Weimar, Jena, J. F. Bielcken 1718 (weltliche Kantaten).

Außerdem schrieb Salomon Franck zahlreiche Huldigungsgedichte an das Weimarer Herzogshaus (so wie Neumeister - sogar noch von Hamburg aus - das Herzogshaus in Weißenfels besungen hat).

Francks Dichtungen waren zu seiner Zeit recht verbreitet, wie die wiederholten Neuauflagen seiner Sammlungen beweisen. Noch im heutigen Evangelischen Kirchen-Gesangbuch befinden sich zwei Lieder (Nr. 74 und 301) nach Texten von ihm.

b) Als Bach 1714 beauftragt wurde, für die herzogliche Schloßkapelle in Weimar [1] einmal im Monat eine Kantate zu komponieren und aufzuführen, fand er in Salomon Franck den Textdichter an Ort und Stelle. Unter den sieben Kantaten (BWV 18, 182, 12, 172, 21, 199 und 61), die Dürr in seinem grundlegenden Werk über die frühen Kantaten Bachs [2] dem Jahrgang 1714 zuweist, befinden sich zwei (BWV 18 und 61) nach Neumeister und eine (199), deren Text wahrscheinlich von Georg Christian Lehms [3] stammt. Die Texte der übrigen vier Kantaten (182, 12, 172 und 21) sind wahrscheinlich von S. Franck [4]. Die drei ersten Kantaten haben fast das gleiche, bei Bach sonst nirgends zu findende Aufbauschema [5]: Chor über freien Text - Bibelwort (von Bach als Rezitativ vertont) - drei Arien - Choral. In 172 wurde der Eingangschor danach wiederholt (wie in der dritten Kantate des Weihnachtsoratoriums); in 182 folgt dem Choral noch ein dem Eingangschor in metrischer Hinsicht verwandter Schlußchor. Solche Kantatentypen finden sich im 2. Teil von Francks "Geist- und weltlichen Poesien", Jena 1716. Das macht Francks Verfasserschaft bei diesen drei Kantaten wahrscheinlich [6]. Gemeinsam ist ihnen die Kürze des Eingangschors: in BWV 12 fünf Verse, davon drei zweihebige, in BWV 182 vier und in 172 drei Verse.

Außer den bei Dürr (S. 70 f) und Brausch (S. 213) angeführten Parallelen mit sicher von Franck verfaßten Texten wäre noch folgendes zu erwähnen:

Typisch für Franck sind die selteten Komposita, besonders in 172. Das Wort "Gnadenzeit" begegnet auch in der Franckschen Kantate 162; von "Himmelshütten" ist in 168, von "Herzenshaus" in 80 die Rede, von "Kirchengarten" in 186a. "Himmelskönig", der "rex coelestis" des lateinischen Gloria, begegnet wieder in BWV 162 und "Gottessohn" in 31. "Bahn", das letzte Wort der Kantate 182, erinnert an "Glaubensbahn" in BWV 132 und 152. Durch Komma oder durch "und" getrennte Häufungen von Substantiven sind bei Franck nicht selten: BWV 147a, 162 und 163. Eben-

---

1) Abb.: Neumann, Lebenswege, S. 91; Neumann, Bildbiographie, S.38; Terry, Abb. 15

2) S. 230 f

3) AfMW 2. Jg. S. 86

4) vgl. dazu auch Dürrs Aufsatz "Über Kantatenformen in den geistlichen Dichtungen Salomon Francks" Mf III, 1950, Heft 1, S. 18 - 26

5) Dürr, S. 53

6) Dürr, S. 50

falls auf Fracnk weisen die mystischen Wendungen am Schluß der Kantaten 12 und 172. Dialoge, wie sie in 172 auftreten, liebt Franck [1].

Die in der deutschen Dichtung seltenen Figurae etymologicae kommen in den mit Sicherheit von Bach vertonten Kantatentexten ausschließlich in Franckschen oder wahrscheinlich von Franck stammenden Texten vor: BWV 164 (F I): "fremden Schmerz sich schmerzen (lassen)", BWV 208 (F III): "Wo Regenten wohl regieren" und BWV 172 (F ?): "Liebste Liebe". Entsprechend verhält es sich mit der verwandten Paronomasie: BWV 186 a (F II): "Die Armen will der Herr umarmen" und BWV 21 (F ?): "Verwandle dich, Weinen, in lauteren Wein".

Der Ähnlichkeiten der Kantaten 12, 172 und 182 mit Franckschen Texten sind so viele, daß man sie Franck oder allenfalls einem Franck-Imitator zuschreiben muß.

BWV 21 fällt aufgrund ihrer breiten Anlage - die Kantate ist zweiteilig - aus dem Rahmen der andern Weimarer Kantaten heraus und ist offensichtlich für einen besonderen Anlaß geschrieben [2]. Nach Dürr (Studien S. 21 und 53) entstammen der Schlußchor und eventuell noch andere Sätze einer oder mehreren älteren Kantaten; sie sind 1714 mit verschiedenen neuen Sätzen zu BWV 21 vereinigt worden. Für Franck als Dichter der Arie Nr. 3 spricht die enge Verwandtschaft mit Nr. 1 der Kantate 12, die sicher von Franck stammt. In beiden begegnen die für Franck charakteristischen Häufungen von Substantiven. Gemeinsam mit BWV 182 ist der substantivische Gebrauch von "Weh": "Weh und Ach" (21/4) und "Wohl und Weh" (182/5). Für Franck typisch sind die Dialoge zwischen der Seele und Jesus (Nr. 7 und 8). Auch die Komposita in der Arie (Nr. 8) sind charakteristisch für ihn: "Gnadenblick" [3], "Unglückshöhle" und "Wundenhöhle" [4]. Der ungewöhnliche Superlativ "rein-

---

1) Spitta II, 227

2) Reinhold Jauernig (BJ 1954, S. 46 - 49) macht wahrscheinlich, daß sie als Abschiedsgruß an Prinz Johann Ernst am 17.6.1714 uraufgeführt worden ist. Man hat auch vermutet, daß sie die 1713 für Halle komponierte Kantate sei. Dies ist aber aufgrund der Ausführungen Dürrs (Studien, S. 51 f) höchstens für eine abweichende Frühform anzunehmen.

3) Das gleiche Wort begegnet in der Franckschen Kantate 155. An weiteren Zusammensetzungen mit "Gnade" finden sich bei Franck: "Gnadenbund" (BWV 132 und 165), "Gnadenhand" (72), "Gnadenlicht" (155), "Gnadenzeit" (147a und 162), "Gnadenschein" und "Gnadenwerke" (beide 186a) vgl. S. 24

4) In der in den gleichen Jahren entstandenen weltlichen Kantate 208 (ebenfalls nach einem Franckschen Text) begegnet "Totenhöhle".

Kerze" (21/10) erinnert an "seligste Zeiten" in 172/1.

Kantate 21 zeigt also derart viele Francksche Eigenheiten, daß sie die Zuweisung - jedenfalls der madrigalischen Texte - an ihn erhärten.

Die von Dürr dem 1715/16 komponierten Jahrgang zugewiesenen Kantaten finden sich alle in Francks "Evangelisches Andachts-Opffer..." von 1715. Die Texte der drei nach Dürr [1] für den Advent des Jahres 1716 komponierten Kirchenkantaten (70 a, 186a und 147a) sowie der für den 23. 2. 1713 [2] geschriebenen weltlichen Kantate "Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd" (BWV 208) stammen ebenfalls von Salomon Franck. Von den ungefähr 35 Kantaten, die Bach in Weimar geschaffen hat [3], ist etwa die Hälfte erhalten.

Außer zwei Neumeisterschen und einer wahrscheinlich von Georg Christian Lehms stammenden Kantate hat Bach in Weimar also - soweit nach den erhaltenen Kantaten zu urteilen ist - ausschließlich Texte von Salomon Franck vertont. Als Konzertmeister des Herzogs konnte Bach den Hofdichter Franck allerdings auch nicht gut umgehen [4]. Viele Francksche Texte sind offenbar im Blick auf Komposition und Aufführung durch Bach verfaßt. Daß sich die beiden persönlich gekannt haben, ist bei ihrer gleichzeitigen Tätigkeit am Weimarer Hof als selbstverständlich anzunehmen. Ob sie näher bekannt oder gar befreundet waren, wissen wir nicht (Bach war 1715 30 Jahre alt, Franck 56, also 26 Jahre älter [5]). Spitta [6] erwähnt ein Francksches Gedicht zur Hochzeit eines Herrn Unruh mit einer "Jungfer Bachin". Es ist aber nicht feststellbar, ob es sich dabei um eine Verwandte Johann Sebastians handelt.

Die Entstehungszeit der wahrscheinlich unvollständig überlieferten Kantate 54 ("Widerstehe doch der Sünde") ist umstritten. Smend [7]

---

1) S. 238

2) NBA I/35, Krit. Ber. S. 39-43

3) Hamel S. 80

4) Dürr (MGG IV, 683)

5) Spitta I, 525

6) ebda. Anm. 6

7) BJ 1940/48, S. 19 ff

betrachtet die erste Arie als Parodie der Arie "Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen" aus der 1731 uraufgeführten Markuspassion. Dürr [1] macht dagegen wahrscheinlich, daß das Verhältnis umgekehrt ist und BWV 54 für den 7. post Trin. (= 15.7.) 1714 komponiert wurde.

Obwohl das Reimschema x a b b a eines der beliebtesten bei Henrici ist und die Musik mindestens ebenso gut zum Text der Passionsarie paßt, lassen sich doch auch vom Textvergleich her Gründe für die Priorität der Kantatenarie anführen. Am Text der Passionsarie fällt der häufige Gebrauch von "ist" bzw. "sind" auf. Das einzige weitere Verb ist "sprechen", das wohl dem Reimzwang auf "Stechen" seine Existenz verdankt. Jeder der fünf Verse der Kantatenarie enthält dagegen ein aussagekräftiges Verb: "Widerstehe", "ergreifet", "blenden", "schänden" und "trifft". Nimmt man an, daß Bach Henrici im Frühjahr 1731 beauftragt hat, zur Musik der Eingangsarie der Kantate 54 einen neuen Text zu dichten, wobei noch eins der wichtigsten Worte ("Gift") an derselben Stelle wiederkehren sollte, so ist der häufige Gebrauch von "ist" und "sind" einleuchtend. Außerdem verwendet Bach - soweit wir wissen - nie eine Nummer aus einem der Großwerke (Matthäuspassion, Weihnachtsoratorium, h-moll Messe) später in einer Kantate; wohl aber verwendet er Stücke aus Kantaten in den genannten Großwerken[2].

Wenn BWV 54 wirklich für den 15. 7. 1714 geschrieben wurde, dann folgte ihr als nächste Kantate BWV 199, deren Text wahrscheinlich von dem Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1684 - 1717) stammt [3], der wohl auch den Text zu BWV 170 gedichtet hat [4]. Alle drei sind Solokantaten (54 und 170 für Alt, 199 für Sopran).

Gewisse Gemeinsamkeiten von BWV 54 sowohl mit BWV 199 wie mit BWV 170 lassen es nicht als ausgeschlossen erscheinen, daß BWV 54 vom gleichen Dichter herrührt: Die entscheidenden Worte der letzten Zeile der ersten Arie in BWV 54 ("Trifft ein Fluch, der tötlich ist") finden

---

1) Studien S. 34 f und 172 ff. Vgl. auch NBA I/18.

2) Daß Bach noch vor der Uraufführung der Matthäuspassion (15.4.1729) einige Nummern in der am 24.3.1729 aufgeführten und wohl unter Zeitdruck entstandenen Trauermusik für die Beisetzung des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen verwendete, widerspricht dem nicht.

3) Friedrich Noack in AfMW 2, 1919/20, S. 85 ff

4) Hans-Joachim Schulze in BJ 1959, S. 168 ff

sich alle in Rezitativ Nr. 2 von BWV 170: Zeile 6 "... tödlich trifft", Zeile 11: "Fluch". Auch das "Gift" aus 54,1 begegnet in 170,2 als "Ottergift". Das Wort "Sünde" kommt in BWV 54 dreimal vor, in BWV 170 außerdem als "Sündenhaus" und "Höllensünden", in BWV 199 "Sünden" (2x), "Sünder" (2x) und "sündlich". "Satan" kehrt in 54,3 als "Teufel" wieder, in 170,3 im Kompositum "Satansränken". BWV 199 und 170 haben außerdem den Gebrauch von "sein" (als 3. Pl. Praes. des verb. subst.) im Reim gemeinsam; ferner werden in jeder Kantate drei Verse mit emphatischem "Ach" eingeleitet. "Ungemach" tritt in 54,2 und 170,4 auf.

Diese Gemeinsamkeiten legen es nahe, für BWV 54 den gleichen Dichter zu vermuten wie bei BWV 199 und 170, also Georg Christian Lehms.

3) Wir wissen von einigen Librettisten, von denen Bach nur eine einzige Kantate vertont hat: Joh. Chr. Clauder (BWV 215), Chr. Fr. Haupt (Anh. 9), Joh. Fr. Helbig (47), Balthasar Hoffmann (Anh. 16), Joh. Aug. Landvogt (Anh. 19) und Joh. Heinr. Winckler (Anh. 18). Zu diesen Kantaten, die alle einer einmaligen Gelegenheit ihre Entstehung verdanken, gehört auch Kantate 63 "Christen, ätzet diesen Tag / In Metall und Marmorsteine!", die nach v. Dadelsen [1] "mit Sicherheit in Bachs Weimarer Zeit entstanden" ist.

Im Jahre 1713 bewarb sich Bach um die Organistenstelle an der Liebfrauenkirche in Halle (als Nachfolger von Händels Lehrer Friedrich Wilhelm Zachow, 1663 - 1712). Wie wir aus Bachs Brief an den Vorsteher der Liebfrauenkirche, August Becker, vom 19. 3. 1714 [2] wissen, hat Bach für Halle eine Kantate komponiert und dort aufgeführt [3]. Daß dies Kantate 21 ("Ich hatte viel Bekümmernis") nicht gewesen sein kann, wie man meist annahm [4], hat Dürr gezeigt [5].

---

1) Beiträge S. 78

2) Neumann-Schulze S. 23 f

3) Dasselbe berichtet auch der Nekrolog, den Johann Sebastians Sohn Carl Philipp Emanuel und Bachs Schüler Johann Friedrich Agricola 1754 in der von Lorenz Christoph Mizler herausgegebenen "Neu eröffneten musikalischen Bibliothek" (Bd.IV,Teil 1, S. 158-176) veröffentlichten. (Faksimile-Wiedergabe hrg. von der Neuen Bachgesellschaft zur 65. Wiederkehr des Tages ihrer Gründung für ihre Mitglieder.Dezember 1965).

4) Terry, S. 93; Paumgartner S. 347

5) S. 51 f

Der weihnachtliche Text der Kantate 63 schließt zwar aus, daß es sich bei dieser Kantate um die im Herbst 1713 für Halle komponierte handelt. Dennoch weist der Text nach Halle [1]. Gottfried Kirchhoff (1685 - 1746), der schließlich die Stelle bekam (Bach hatte abgesagt), hat eine Kantate geschrieben, die textlich zum Teil wörtlich - nur die Rezitative sind anders - mit BWV 63 übereinstimmt [2]. Der Textdichter der Kirchhoffschen Kantaten ist nicht bekannt; vielleicht ist es Joh. Michael Heineccius, Pastor primarius an der Liebfrauenkirche in Halle, der Bach zur Komposition der Probekantate aufgefordert hatte [3]. Vielleicht erhielten, wie Dürr vermutet [4], beide Bewerber, Bach und Kirchhoff, den gleichen Text zur Vertonung.

Die Fassung, die uns heute in Kantate 63 vorliegt, ist ganz auf Weihnachten zugeschnitten, während Kirchhoffs Fassung allgemein gehalten ist. Offensichtlich ist die weihnachtliche Textgestalt die ursprüngliche. Es sieht so aus, als ob bei der Kirchhoffschen Version nur die notwendigsten Änderungen getroffen worden wären, um dem Text den weihnachtlichen Charakter zu nehmen. Gleich in der dritten Zeile ist aus "Kommt und eilt mit mir zur Krippen" gemacht: "Kommt und eilt mit frohen Weisen". Denn die Aufforderung, zusammen mit den Hirten nach Bethlehem zu "kommen" und zu "eilen", findet sich in mehreren Weihnachtsliedern (vgl. EKG 24,5; 27,6; 29,1; 28,1 und 9; EGRW 352,6; 29,1 und 3; 38,1; 63,1 und 2; 33,1; vgl. auch WO II,6). Im nächsten Duett erinnerte die Zeile "Kommt, ihr Christen, kommt zum Reihen" deutlich an die Hirten von Bethlemen; sie wurde geändert in: "Kommt, ihr Christen, kommt zusammen".

Diese chorallose 5), völlig symmetrisch aufgebaute [6] Kantate steht textlich im Bachschen Kantatenschaffen ganz singulär und gehört deshalb zu der oben genannten Gruppe von Bachkantaten, gleichgültig, ob ihr Verfasser Heineccius ist oder ein anderer.

---

1) NBA I/2, Krit. Ber. S. 22 ff (Dürr);
Dürr, Studien S. 43 f, 52 und 72

2) Gegenüberstellung bei Walter Serauky, Musikgeschichte der Stadt Halle II,1, S. 500 ff und Tagliavini S. 129 f; vgl. auch Dürr, Studien S.72

3) das geht aus dem oben erwähnten Brief Bachs hervor

4) S. 52

5) also ausgesprochen "moderne"

6) Chor - Rez. - Duett - Rez. - Duett - Rez. - Chor

4) Im Dezember 1717 ging Bach als Kapellmeister an den Hof des reformierten Fürsten Leopold von Anhalt Köthen [1]. Eigentlich gab es in reformierten Kirchen keine Kirchenmusik, aber Leopold war sehr tolerant und führte für bestimmte Festtage Figuralmusik in Köthen ein [2]. Vor allem zwei Tage im Jahr wurden mit festlicher Musik begangen: Der Geburtstag des Fürsten am 10. Dezember und der Neujahrstag [3]. Wie Smend vermutet, sind an diesen Tagen jeweils zwei Kantaten aufgeführt worden, eine kirchliche und eine weltliche. So müßte Bach in Köthen wenigstens 24 Kantaten geschrieben haben [4]. Erhalten sind davon nur einige. Smend hat in seinem Buch über Bachs Köthener Zeit nachgewiesen, daß eine Reihe seiner Leipziger Kantaten Parodien nach weltlichen Kantaten aus der Köthener Zeit sind: BWV 173 [5], 134 [6], 66 [7], 184 [8], 145 [9] und 32 [10]. Smend [11] betrachtet auch BWV 190 als Köthener Werk, wogegen Neumann [12] Bedenken anmeldet. Dürr [13] hält für ausgeschlossen, daß diese Kantate bereits in Köthen entstanden sein könnte. Eine Aufstellung der vollständig und unvollständig erhaltenen oder belegbaren Köthener Kantaten gibt Smend in seinem Buch S. 68/69.

Fünf der dreizehn Köthener Kantaten, von deren Existenz wir seit Smends Werk wissen (BWV 190 nicht mitgerechnet), sind lediglich musikalisch einigermaßen rekonstruierbar (BWV 145a, 32a, 193b, 184a und 194a); textlich können wir sie nicht wiederherstellen. Von BWV Anh. 8 sind Musik und Text verschollen.

---

1) Terry S. 102 f und 106

2) Friedrich Smend: Bach in Köthen. -Berlin: Christlicher Zeitschriftenverlag o.J. (1951), S. 28

3) ebda. S. 18

4) ebda. S. 19

5) Smend, a.a.O. S. 29

6) ebda. S. 29 - 33

7) ebda. S. 34 - 42

8) ebda. S. 43 - 45

9) ebda.S. 45 - 47

10) ebda. S. 57 - 60

11) Bach in Köthen, S. 50 - 55

12) NBA I/4, Krit. Ber. S. 22

13) Brief an den Verfasser vom 31. 5. 1965

a) Fünf weitere (BWV 66a, Anh. 5, 134a, Ah. 6 und Anh. 7) stammen von Christian Friedrich Hunold (Pseudonym Menantes). Geboren [1] 1681 in Wandersleben in Thüringen, besuchte er in Weißenfels die Schule und studierte 1698 bis 1700 in Jena Jura, wo er fast sein gesamtes Vermögen verjubelte. Anschließend schlug er sich in Hamburg als Kopist und Romanschriftsteller durch. Dort lernte er den Komponisten Reinhard Keiser kennen, für den er einen Opern- und einen Passionstext [2] verfaßte. In allerlei Händel verstrickt, mußte er aus Hamburg fliehen und wurde 1708 in Halle Professor der Poesie. Nachdem er 1714 noch zum Dr. jur. promoviert und geheiratet hatte, starb er 1721 vierzigjährig in Halle. Daß er Neumeisters Poetik herausgegeben hat, wurde schon erwähnt. (S. 15)

b) Von den beiden restlichen Köthener Kantaten (BWV 173a und 202) sind die Textdichter unbekannt.

Hinter der ersten vermutet man Bach selbst[3]. Dürr macht darauf aufmerksam, daß sie "in einigen charakteristischen Eigenarten von Hunolds Technik" [4] abweiche. Obwohl Dreireime - zwei kommen in BWV 173a vor - noch viermal in den andern von Bach sicher oder wahrscheinlich vertonten Hunoldschen Kantaten begegnen und das Wort "Gnadengaben" sich auch in BWV 134a (M II) findet, sprechen außer den von Dürr angeführten Gründen noch andere gegen eine Verfasserschaft Hunolds wie Bachs. Von den sechs Komposita der Kantate 173a ("Nachruhm", "Vortrefflichkeiten", "Purpursaum", "landesväterlich", "Fürstenruhm" und "Lebenslauf") erscheint keins in den andern bei N. T. abgedruckten Hunoldschen Texten. In 173a,4 reimt der Akkusativ "Stande" auf den Dativ "Lande". Weder Hunold noch Bach bilden einen Akkusativ Singular eines starken Maskulinums auf "-e". Auch für den letzten Vers der gesamten Kantate mit dem Gebrauch des Dativs statt des zu erwartenden Akkusativs läßt sich weder bei Hunold noch bei Bach eine Parallele aufweisen. Von den andern Hunoldschen Kantatentexten unterscheidet sich BWV 173a ferner durch das

---

1) Angaben nach: MGG VI, 960 - 63 (Fr.Wilh. Wodtke), Riemann Musik Lexikon, 12.völlig neubearb.Aufl. in drei Bänden, hrg.v.Willibald Gurlitt, Mainz: Schott 1959 u.1961 (3.Bd.noch nicht erschienen);Richard Newald: Die Deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit.1570-1750. -4.verb.Aufl.München:Beck 1963 (=Helmut de Boor u.Richard Newald:Gesch. d.dt.Lit.von den Anfängen bis zur Gegenwart,Bd.5) u.Brümmer S.232 f.
2) Schweitzer S. 80 f
3) Spitta I, 618;Schweitzer S.600 f; Paumgartner S.426; Tagliavini S.281; N.T. S. 429; Schmieder S. 227
4) NBA I/35, Krit. Ber. S. 132

völlige Fehlen daktylischer Verse. Außerdem fallen die weltlichen Kantaten Hunolds durch außergewöhnlich lange Rezitative auf (bis zu 34 Versen). BWV 173a weist nur zwei Rezitative von vier bzw. sechs Versen auf. Bei Hunold fehlt eine Parallele zu der dreistrophigen Arie 173,4. Auch die unmittelbare Aufeinanderfolge von drei Arien kommt bei Hunold nicht vor.

Man kann also sagen, daß der Text der Kantate 173a auf keinen Fall von Hunold und wahrscheinlich auch nicht von Bach selber stammt.

Auch BWV 202 ("Weichet nur, betrübte Schatten") ist wahrscheinlich noch in Köthen entstanden [1]. Sie fällt - wie Kantate 173a - wegen der Kürze ihrer Rezitative völlig aus dem Rahmen der andern weltlichen Kantaten Bachs (von der Franckschen BWV 208 abgesehen): zwei Rezitative mit vier und zwei mit sechs Versen. Von BWV 173a unterscheidet sie sich dadurch, daß die fünf Arien jeweils durch ein Rezitativ getrennt sind, und durch das Fehlen einer mehrstrophigen Arie. Während der Text von BWV 173a recht unbeholfen wirkt, ist BWV 202 offenbar von einem gewandteren Librettisten gedichtet. In der Arie Nr. 7 verwendet er viermal Binnenreime. Auch unterscheidet sich diese Kantate von BWV 173a durch die Verwendung von Gestalten aus der antiken Mythologie (Flora, Phoebus, Amor). Hunold läßt nur in BWV Anh. 7 drei mythologische Figuren auftreten, während z. B. Henrici, Bachs Leipziger Hauptlibrettist, sie in seinen weltlichen Kantatentexten reichlich verwendet. Trotz des Anklangs des ersten Verses "Weichet nur, betrübte Schatten" an den ersten Vers der Kantate "Murmelt nur, ihr heitern Bäche" (BWV -, N. T. S. 445 - 48, vermutlich von Bach vertont) steht BWV 202 ebenso wie BWV 173a singulär unter Bachs Kantaten da. Es lassen sich keine Ähnlichkeiten mit andern Bachkantaten feststellen, die die Frage nach dem Dichter klären helfen könnten. Offenbar rührt keine der beiden Kantaten von einem der bekannten Librettisten Bachs her.

---

1) Spitta II, 463; Schering, J. S. Bach u. d. Musikleben Leipzigs im 18. Jh., S. 249; Smend, Bach in Köthen S. 56

V. KAPITEL

Bach in Leipzig

1) Während Bach in Arnstadt, Mühlhausen und den ersten Weimarer Jahren (bis 1714) offenbar nur gelegentlich, von 1714 bis 16 alle vier Wochen und in Köthen nur zu besonderen Anlässen Kantaten komponierte, war er als Thomaskantor verpflichtet, jeden Sonn- und Feiertag eine Kantate aufzuführen. Eine Ausnahme bildete nur das tempus clausum: die Advents- und Fastenzeit, genauer der 2. bis 4. Advent und die Sonntage von Invocavit bis Palmarum. Das bedeutet jährlich neunundfünfzig Kantatenaufführungen [1]. Seit den Forschungen von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen wissen wir, daß Bach in den ersten fünf bis sechs Leipziger Jahren fast jedesmal eine neukomponierte Kantate aufgeführt hat. Danach hatte er einen größeren Vorrat an Kantaten, auf den er immer wieder zurückgreifen konnte. Nach Rochlitz ließ Bach seinen Superintendenten sich jedesmal unter mehreren Texten mit de-tempore-Charakter einen aussuchen (vgl. S.16).

Der weitaus größte Teil der Bachschen Kantaten ist also in Leipzig entstanden. Während für die aus der Zeit vor 1723 die Textdichter weitgehend bekannt sind, kennen wir die Verfasser der Leipziger Kantatentexte nur gelegentlich.

2) Auffällt zunächst die Tatsache, daß Bach auch in Leipzig noch Francksche Texte vertont hat. BWV 72 ist in Leipzig entstanden, doch muß mit dem "möglichen Verlust einer Weimarer Kantate gleichen Textes" gerechnet werden [2]. BWV 164 und 168 sind nach Dürrs früherer Auffassung "wahrscheinlich, aber nicht sicher nachweisbar" in Weimar entstanden, aber in Leipzig umgearbeitet [3]. Heute jedoch datiert er sie nicht mehr in die Weimarer Zeit, da die autographen Partituren Leipziger Wasserzeichen tragen und die Handschrift deutlich Konzeptcharakter trägt [4]. Bach hat also 1725 (9. post Trin. = 29.7.: BWV 168 und 13. post Trin. = 26.8.: BWV 164) und 1726 (3. post Epiph. = 27.1.: BWV 72) noch Kantaten Francks vertont. Es ist m. E. unwahrscheinlich, daß Bach genau den

1) Schweitzer S. 109 u. 502

2) Dürr, Studien S. 35 und 177

3) vgl. ebda. S. 178 und 180

4) Brief an den Verfasser vom 31. 5. 1965

gleichen Text ein Jahrzehnt vorher schon einmal vertont haben sollte, da sich hierfür keine Parallele im Bachschen Kantatenschaffen findet. Es liegt nahe, daß Bach sich Francks "Evangelisches Andachts-Opffer... in geistlichen Cantaten" (1715) nach Leipzig mitgenommen und auf diese Sammlung zurückgegriffen hat, aus der er zwischen dem 30.12.1714 und dem 19.1.1716 zehn Kantatentexte vertont hatte. Vielleicht ist Bach durch die Nachricht vom Tode Francks (wahrscheinlich 11. 6. 1725) wieder an seinen Weimarer Kantatendichter erinnert worden.

Sogar in der 1729 entstandenen Matthäuspassion hat er noch zwei Francksche Gedichte (von Henrici) verarbeiten lassen. "Mein Heiland wird zur Abendzeit begraben" [1] ist die Quelle für "Am Abend da es kühle war" (Matth.-Pass. Nr. 74) [2]; "Du lieber Heiland du" (Matth.-Pass. Nr. 9) geht ebenfalls auf einen Text Francks zurück [3]. Bach hat offenbar Henrici dazu bewogen, dieses Gedicht, das ihm wohl besonders geeignet schien, für den Text der Matthäuspassion zu verwerten. Ferner besteht die Möglichkeit, daß Bach bereits in Weimar eine Passion - vielleicht auf einen Franckschen Text - komponiert und Teile daraus in der Matthäuspassion von 1729 benutzt hat [4]. Smend [5] nimmt an, Bach habe eine zweite, einchörige Matthäuspassion - vielleicht in Weimar - geschrieben.

3) Auch von Erdmann Neumeister hat Bach in Leipzig noch einige Texte vertont (BWV 24, 28 und 59)[6]. In Kantate 27 verwendet er eine Neumeistersche Arie, und die Kantate 56 ("Ich will den Kreuzstab gerne tragen") klingt bis in Einzelheiten an Neumeisters Text an: "Ich will den Kreuzweg gerne gehen" [7].

4) Mindestens sechzehn geistliche Kantatentexte dagegen hat Bach von dem Dichter vertont, der als sein Hauptlibrettist für die Leipziger

---

1) Geist- und weltliche Poesien I S. 31 f

2) Spitta II, 175 f

3) Madrigalische Seelen-Lust S.8;
vgl. Spitta II, 368

4) Brief von A. Dürr an den Verfasser vom 31.5.1965

5) BJ 1940/48 S. 35 und "Kirchen-Kantaten" Heft II S. 14

6) Dürr, S. 73

7) Fünffache Kirchenandachten 1717, S. 514

Zeit gilt: dem 15 Jahre jüngeren Christian Friedrich Henrici, der unter dem Pseudonym "Picander" zu Bachs Zeit in Leipzig eine rege Tätigkeit als Gelegenheitsdichter entfaltete. 1700 in Stolpen [1] (Meißen) geboren, ging er nach juristischen Studien in Wittenberg 1720 nach Leipzig. Hier blieb er bis zu seinem Tod 1764. Zuerst schlug er sich als Privatlehrer durch und lebte von seinen Gelegenheitsgedichten. 1727 wurde er Postbeamter, 1740 "Stadt-Trank-Steuereinnehmer, Weininspektor und Visir". Um 1730 betätigte er sich in einem Musikverein (wie aus einem seiner Gedichte hervorgeht), wahrscheinlich dem von Bach dirigierten Collegium musicum. Seine Frau wurde 1737 - ein Jahr nach ihrer Eheschließung - Taufpatin bei Bachs Tochter Johanna Carolina - dem neunzehnten von Bachs zwanzig Kindern -, ein Zeichen dafür, daß Picander mit der Familie Bach gut bekannt war.

Henrici hatte sich schon 1722, also als Zweiundzwanzigjähriger, einen Namen als Satiriker gemacht. Das war, wie er selbst erklärt, sein eigentliches Element. In ihm hat er sich auch hauptsächlich betätigt. 1725/26 trat er mit drei Lustspielen hervor: "Der Säuffer", "Die Weiber-Probe oder die Untreue der Ehe-Frauen" und "Der akademische Schlendrian", die von Gottsched scharf bekämpft wurden [2]. Seine Gedichtsammlungen "Ernst-Schertzhaffte und Satyrische Gedichte", in fünf Teilen zwischen 1727 und 1751 in Leipzig erschienen, erlebten bis auf den fünften alle mehrere Auflagen.

Henrici war zu seiner Zeit ein berühmter Mann, berühmter offenbar als Bach. Das Zedlersche Lexikon [3] enthält über Bach erst im zweiten Supplementband [4] einen - weitgehend aus Walthers Lexikon [5] abgeschriebenen - Artikel, während Picander im 28. Band [6] in einem längeren Artikel als "berühmter deutscher Poete" gefeiert wird.

---

1) Angaben nach: Tagliavini, Studi ... und Artikel "Henrici" in MGG; Paul Flossmann: Picander (Christian Friedrich Henrici). Diss.Leipzig 1899. - Liebertwolkwitz: Franz Zeugner 1899; Spitta II, 169 ff; Newald S. 488 f und Arnold Schering: Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert (= Musikgeschichte Leipzigs, Bd. III). - Leipzig: Fr. Kistner u. C.F.W. Siegel 1941, S. 84.

2) Newald S. 488 f

3) 64 Bde und 4 Ergänzungsbände, Halle und Leipzig 1732 - 54

4) Sp. 1157 (von 1751, also nach Bachs Tod!)

5) s. Literaturverzeichnis

6) Sp. 21 (von 1741)

Spätestens seit Ausgang des 18. Jahrhunderts hat sich freilich das Urteil über Picander ins Gegenteil verkehrt. Flossmann nennt ihn einen "Frivolitätenhändler" [1]; Spitta spricht von seinen "Unanständigkeiten"[2], seiner "Plattheit"[2], der "Niedrigkeit und Geschmacklosigkeit seiner Anschauungs- und Ausdrucksweise" [3], Schweitzer von den "widerwärtigsten und gemeinsten Sachen" [4], Schering von seinen "anzüglichen Hochzeitscarmina"[5], Tagliavini von seinem "carattere frivolo"[6], Brausch von seinen "Schlüpfrigkeiten" sowie "faden, inhaltlosen Machwerken, voller Plattheiten und Albernheiten" [7].

5) Bach benötigte für seine 59 Kantaten im Jahr (s. S. 33) Texte in größeren Mengen. Gedruckten Sammlungen freilich, die damals erschienen [8], entnahm er keine. Stattdessen wandte er sich an Picander, der sich auch in der geistlichen Poesie versucht hat.

Seine erste Frucht auf dem neuen Gebiet war seine "Sammlung erbaulicher Gedancken über und auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tage"[9], Leipzig 1725 [10]. Es sind "gereimte Betrachtungen größtentheils in Alexandrinern, deren meisten ein strophisches Gedicht nach der Melodie eines Kirchenliedes angehängt ist"[11], also keine Kantatentexte. In der Vorrede zum 1. Heft (1. Advent 1724) versucht Henrici, seine Wendung zur geistlichen Poesie zu rechtfertigen. Er erwarte, schreibt er dort, daß ihm niemand glauben werde. Gleichzeitig verteidigt er sich gegen den Vorwurf, er vernachlässige sein Studium [12]. Henrici war also damals (1725) noch Student.

Daher ist es ausgeschlossen, daß Henrici schon vor dem 1. Advent (= 3.12.) 1724 Texte zu geistlichen Kantaten für Bach geschrieben hat.

---

1) S. 45
2) II, 173
3) II, 170
4) S. 125
5) S. 85
6) S. 87
7) S. 191
8) Spitta (II, 177 Anm. 30) nennt einige. Weitere s.Brausch. Zu BWV 47 s.S. 8,Anm. 3
9) ein Gegenstück zu den "Sonn- und Feiertagssonetten" des Andreas Gryphius von 1639
10) Sie erscheinen zwischen dem ersten Advent 1724 und ersten Advent 1725 wöchentlich. 1725 gab er sie gesammelt heraus (Flossmann S. 44)
11) Spitta II, 171
12) Flossmann S. 44

Wir dürfen dieses Datum wohl als terminus ante quem non betrachten. Da die "Erbaulichen Gedancken" keine Kantatentexte sind, wird man auch kaum annehmen können, daß Henrici bereits kurz nach diesem Zeitpunkt für Bach Kantatentexte verfaßt hat. Vielmehr dürfte der ersten gemeinsamen Kantate eine Zeit voraufgegangen sein, in der sie sich kennengelernt und auf die Zusammenarbeit innerlich vorbereitet haben.

Nach den Forschungen von Dürr [1] und von Dadelsen [2] ist die Kantate 148 "vielleicht" für den 19. 9. 1723 komponiert. Spitta [3] datiert sie auf den 23. 9. 1725 [4]. Bei beiden Daten handelt es sich um den 17. Sonntag nach Trinitatis. Textlich geht BWV 148, obwohl stark umgearbeitet, auf ein Gedicht aus Picanders "Sammlung Erbaulicher Gedancken" von 1725 zurück. Henrici hat seine in diesem Band veröffentlichten Betrachtungen über die Evangelien nach seinen eigenen Angaben "Sonnabends und Sonntags nach geendigter Vesper, wenn sich andere an unzulässiger Leibesvergnügung belustigten" [5] zu Papier gebracht. Es ist also m. E. ausgeschlossen, daß Bach schon 1723 einer dieser Texte vorgelegen hat.

Daß Picander sich auf Bachs Veranlassung hin der geistlichen Poesie zugewandt habe, wird man also umso weniger sagen können [6], als die "Sammlung erbaulicher Gedancken" gar nicht im Hinblick auf Vertonung geschrieben ist [7]. Bach mag aber durch sie auf Henrici aufmerksam geworden sein [8].

Die erste Kantate auf einen Picanderschen Text, die Bach nachweislich vertont hat, ist BWV 249a ("Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen"), eine Schäferkantate zum Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels am 23.2.1725. Bach hat sie später zum Osteroratorium parodiert [9].

---

1) S. 61

2) S. 92

3) II, 995

4) Die Kantate ist nicht im Autograph, sondern nur in einer Abschrift von Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol aus dem Jahre 1754 erhalten.

5) zitiert nach: Spitta II, 171

6) gegen Schering S. 85

7) Flossmann S. 45

8) ebda.

9) Smend, Neue Bachfunde, AfMF VII, 1943, S. 3 ff; Schering S. 85

Die zweit- und drittälteste [1] Kantate, nachweislich auf einen Picandersche Text komponiert, (BWV 205 zum 3. 8. 1725 und BWV 36a zum 30. 11.1726) sind, wie BWV 249a, weltliche Huldigungskantaten. Die viertälteste (BWV 157 zum 6. 2. 1727) ist eine - offenbar bestellte - Trauerkantate für Johann Christoph von Ponickau. Auch die fünftälteste (BWV 193a zum 3. 8. 1727) ist wieder eine Huldigungskante, die sechsälteste (BWV Anh. 4 zum 25. 8. 1727) eine (geistliche) Ratswahlkantate. Am 5. 6. 1728 führt Bach wieder eine Picandersche Huldigungskantate (BWV 216) auf. Es handelt sich also ausnahmslos um besonders feierliche Gelegenheiten. Erst danach folgen nachweisbar hintereinander elf Kirchenkantaten auf Texte Henricis. Später, in den 1730er Jahren sind es nur wenige. Die unseres Wissens letzte von Bach vertonte Kantate Henricis (zum 30. 8. 1742) ist die sogenannte Bauernkantate (BWV 212), eine Huldigungskante für Carl Heinrich von Dieskau (einem Vorfahren des Sängers Dietrich Fischer-Dieskau).

Man sieht aus dieser Aufzählung, daß es hauptsächlich weltliche Huldigungskanten sind, für die Henricis Verfasserschaft bezeugt ist. Sie hat er selbst in seinen Gedichtsammlungen veröffentlicht. Ein ähnliches Bedürfnis, seine Kirchenkantaten herauszugeben, hat er offenbar nicht verspürt. Zur geistlichen Poesie hatte er, wie er selbst gesteht, kein inneres Verhältnis[2]: "dass er bethen soll, das ist kein Werck vor ihn" [3] und: vier Hochzeitslieder zu singen, sei ihm angenehmer und leichter, "als nur einen Grabe-Seuffzer zu erzwingen" [4]. Trotzdem hat er es für Bach reichlich getan (s. z. B. BWV 157: "Ach, wie vernügt / Ist mir mein Sterbekasten, / Weil Jesus mir in Armen liegt! / So kann, so muß ich fröhlich rasten!").

Zum Kantatendichten dürfte er erst durch Bach veranlaßt worden sein [5]. Dieser Mann, der es sich wahrscheinlich kaum leisten konnte, etwas umsonst zu tun, dichtet - wie aus der Vorrede zu seinen "Erbaulichen Gedancken" hervorgeht - auch religiöse Lyrik nur im Hinblick auf finanziellen Gewinn [6]. Ob Henrici für seine Kantatentexte bezahlt

---

1) die auf stark umgearbeitete Texte aus den 'Erbaulichen Gedancken' zurückgehenden Kantaten 148 und 19 nicht mitgerechnet
2) Spitta II, 177
3) Flossmann S. 11
4) Flossmann S. 11, Spitta II, 172
5) Spitta II, 173
6) Flossmann S. 10

wurde, ist freilich nicht geklärt. Terry [1] berichtet, daß Johann Christian Clauder, der Dichter der Kantate 215, die am 5. 10. 1734 in Anwesenheit des Königs und Kurfürsten August III. auf dem Leipziger Marktplatz aufgeführt wurde, 12 Taler erhielt (Bach und seine Musiker bekamen 50).

1728 gab Picander einen ganzen Jahrgang Kirchenkantaten heraus, seinen einzigen, den er 1732 im III. Teil seiner "Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichte" noch einmal abdrucken ließ [2]. Von den 70 Kantatentexten dieses Jahrgangs hat Bach - soweit erhalten [3] - nur zehn [4] vertont, obwohl diese Texte laut Vorrede eigens für Bach geschrieben sind: "dass vielleicht der Mangel der poetischen Anmuth durch die Lieblichkeit des unvergleichlichen Herrn Capell-Meisters, Bachs, dürfte ersetzet werden" [5]. Der Jahrgang beginnt in der Ausgabe von 1728 mit Johannis und schließt mit dem 4. Sonntag post Trinitatis. Diese ungewöhnliche Anordnung läßt darauf schließen, daß Bach und Henrici sich offenbar recht plötzlich zu regelmäßiger Zusammenarbeit für die sonntäglichen Kirchenkantaten entschlossen. Die Vermutung liegt nahe, daß Bach vorher Henrici nur für besondere Gelegenheiten herangezogen und dieser bis dahin noch keine "turnusmäßigen" Kantatentexte geschrieben hatte. In der Tat läßt sich vor Michaelis 1728/29 (?) keine einzige solche Kantate nachweisen.

Von folgenden Bachschen Kantaten stammen die Texte nachweislich von Henrici: (84), 145, 149, 156, 157, 159, 171, 174, 188, 197a, 244a, Anhang 3, Anh. 4 a, den drei Kantaten zum Jubelfest der Augsburger Konfession 1730 (190a, 120b und Anh. 4b) [6], 30a, 36a, 205, 211 (um ein Rezitativ und ein Terzett erweitert, wahrscheinlich von Bach), 212, 213, 216, 249b, Anh. 10, Anh. 11, Anh. 12 und 193a. Von einigen dieser Kantaten ist die Musik verschollen oder als Parodie in andere Werke übergegangen. Ferner verfaßte Henrici die madrigalischen Teile der Matthäus- und Markuspassion. Auf dem Titelblatt der ersten [7] hat Bach ihn genannt:

---

1) S. 190
2) dort auch der Text der Markus-Passion
3) Dürr (BJ 1957, S. 19f) vermutet, daß Bach den gesamten Jahrgang komponiert hat, die meisten Kantaten jedoch verlorengegangen sind.
4) v. Dadelsen S. 139; Dürr, BJ 1957, S. 18 u. 51f: BWV 84,145,149,156,159 171, 174, 188, 197a und "Ich bin ein Pilgrim auf der Welt" (BWV -)
5) zitiert nach Spitta II, 175
6) Dürr, BJ 1957, S. 100
7) Abb.: Terry Nr. 32, Knick S. 166

"Poesia per Dominum Henrici alias Picander dictus". Dazu kommen noch die Kantaten 19 und 148, deren Texte auf freien Bearbeitungen aus den "Erbaulichen Gedancken" basieren.

Wie Bach dazu kam, sich mit diesem Mann zu befreunden, der, wie man ihm vorwarf, ein "lüderliches Leben" [1] führte, ist bis heute rätselhaft. Vielleicht war Henrici der einzige Mensch in Leipzig, der für solche Zwecke in Frage kam [2]. Bach hatte offensichtlich eine Abneigung gegen fertig gedruckte Kantatentexte. Er wollte wohl selbst - wie es etwa Mozart mit seinen Opernlibrettisten getan hat - auf die Gestaltung des Textes einwirken können. Die Dichtung sollte offenbar "der Musick gehorsame Tochter" [3] sein. Dafür waren fertige Texte ungeeignet. Henrici war anscheinend der Mann, der sich dazu verstand.

6) Dies wird wohl auch der Grund dafür gewesen sein, daß Bach offensichtlich nie in ein näheres Verhältnis zu dem Mann getreten ist, der literaturgeschichtlich der bedeutendste Leipziger Mitbürger Bachs war: Johann Christoph Gottsched. 1724, ein Jahr nach Bach, war Gottsched nach Leipzig gekommen; er hielt ab Sommersemester 1725 dort Vorlesungen, wurde 1730 außerordentlicher und 1734 ordentlicher Professor. Fünfzehn Jahre jünger als Bach, war er mit Henrici genau gleichaltrig. Immerhin hat Bach dreimal - soweit wir heute wissen - einen Kantatentext Gottscheds vertont: 1725 "Auf! süß entzückende Gewalt" (BWV -), eine Hochzeitskantate [4], 1727 die Trauerode auf den Tod der Königin und Kurfürstin Christiane Eberhardine, der Gemahlin Augusts des Starken (BWV 198) und 1738 eine Huldigungskante für August III., "Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden!" (BWV Anh. 13). Die Hochzeitskantate stammt aus Gottscheds Anfängen; die beiden andern Kantaten sind für akademische Veranstaltungen geschrieben, für die sonst der Universitätsmusikdirektor Johann Gottlieb Görner (1697 - 1778) zuständig war. 1727 hatte (wie wohl auch 1725) der Auftraggeber (ein Herr

---

1) Flossmann S. 10

2) Spitta II, 176; Flossmann S. 46

3) Brief Mozarts an seinen Vater vom 13.10.1781 (Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Hrg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Bd. III. - Kassel: Bärenreiter 1963, S. 167)

4) Friedrich Smend: Bachs Himmelfahrts-Oratorium. In: Bach-Gedenkschrift 1950. Hrg. v.Karl Matthaei. - Zürich: Atlantis o.J. (1950),S.42 - 65, S. 50 ff; Schering S. 123

von Kirchbach) gewünscht, daß Gottsched den Text und Bach die Musik liefern sollte. Warum 1738 nicht Görner den Gottschedschen Text komponiert hat, wissen wir nicht. 1727 jedenfalls hatte er heftig protestiert, daß man Bach um die Komposition gebeten und ihn übergangen hatte.

So hat wohl zwischen Bach und Gottsched nicht mehr als eine "achtungsvolle Distanz" [1] bestanden, obwohl beide ein "gastliches und musikalisches Haus" [2] hielten. Wahrscheinlich wollte sich keiner dem andern unterordnen. So arbeitete Gottsched mit Görner und Bach mit Henrici zusammen.

In seinem "Versuch einer Critischen Dichtkunst" (1730) spricht Gottsched in einem eigenen Kapitel (II. Abschnitt, III. Hauptstück) über das Dichten von Kantatentexten. Als vorbildliche Kantatenkomponisten nennt er [3] Hurlebusch, Händel, Graun, Hasse und Gräfe; Kritik übt er an Heinichen. Bach, dessen Kantaten und Passionen er wohl öfter gehört haben dürfte, erwähnt er überhaupt nicht. Trotzdem glaube ich, zwischen den Zeilen Anspielungen auf Bach lesen zu können, wenn er z. B. schreibt [4]: eine Arie sei schlecht, "Wenn sie (die Komponisten) durch unzählige Wiederholungen einer Zeile, halbe Stunden lang zubringen: einzelne Wörter so zerren und ausdehnen, daß der Sänger zehnmal darüber Athem holen muß, und endlich von den Zuhörern, seiner unendlichen Triller wegen, gar nicht verstanden werden kann.". Man vergleiche hierzu etwa die Tenorarie "Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken" aus der Johannespassion (Nr. 32) u. a. In gleicher Weise kritisiert nämlich Mattheson[5] Bachs Kantate 21 wegen der unaufhörlichen Wiederholung der gleichen Worte.

Zu dem ein Menschenalter jüngeren Christian Fürchtegott Gellert (geb. 1715) schließlich, der ab 1734 in Leipzig studiert, seit 1744 dort Privatdozent ist, hat Bach anscheinend keine Beziehung gehabt [6].

---

1) Hamel S. 181
2) ebda.
3) Crit. D. S. 723 ff
4) S. 722
5) Critica musica II, 1725, S. 368
6) Hamel S. 189

7) 1725 vertonte Bach neun Kantaten der Christiane Mariane von Ziegler geb. Romanus (1695 - 1760), einer Dichterin aus dem Gottschedkreis [1]. 1728 gab sie auf Gottscheds Veranlassung einen "Versuch in gebundener Schreib-Art" heraus. Neun Bachkantaten gehen auf - allerdings stark umgearbeitete - Texte dieser Sammlung zurück (BWV 103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175 und 176). Früher galt 1728 als terminus post quem für die Entstehung [2]. Neuerdings haben aber v. Dadelsen [3] und Dürr [4] nachgewiesen, daß diese Kantaten bereits 1725 entstanden sind. Bach muß die betreffenden Texte also schon vor der Veröffentlichung gekannt haben.

Mariane von Ziegler hat im ersten Band ihres "Versuchs" nur diese neun Kantaten veröffentlicht. Im zweiten Band [5] gibt sie einen ganzen Jahrgang heraus, von dem Bach jedoch, soviel wir wissen, nichts komponiert hat. Im Vorwort fordert sie zur Vertonung ihrer Dichtungen auf. Offenbar hat die Verfasserin also lediglich die oben genannten Kantaten für Bach gedichtet. Manche bedauern das; Hamel [6] sagt von ihren Kantatentexten, daß sie "sich nicht nur durch Gedankenreichtum, Sprachbeherrschung, Echtheit der Empfindung und Wärme des Ausdrucks, sondern ebenso durch einen religiösen Klang von tiefer Schlichtheit auszeichnen". Bach freilich hat die Texte keines seiner Librettisten so stark verändert wie der Mariane von Ziegler [7]. Vielleicht war sie darüber verärgert. Möglicherweise spielte aber auch die Rivalität zwischen Gottsched, auf dessen Seite Mariane von Ziegler stand, und Henrici, der mit Bach zusammenarbeitete, hierbei eine Rolle. Henrici hatte damals, als Bach die Ziegler-Kantaten komponierte, für Bach allerdings erst, soviel wir wissen, einen Kantatentext geliefert: BWV 249a. Vielleicht hat Bach aber auch der offenkundig endgültige Abbruch der Zusammenarbeit mit Mariane von Ziegler (am 27. 5. 1725 hat er die letzte Ziegler-Kantate aufgeführt) auf die Seite Henricis getrieben.

---

1) Day S. 39 ff; Hamel S. 182; Tagliavini S. 104 ff

2) v. Dadelsen S. 25

3) S. 25

4) BJ 1957 S. 80 f

5) Leipzig 1729

6) S. 182

7) Beispiele S. 47

8) Von verhältnismäßig nur wenigen Kantaten der Leipziger Zeit sind die Textdichter bekannt. Verglichen mit der Situation vor 1723 ist das erstaunlich. Man hat deshalb im Leipzig der 1720er Jahre nach Persönlichkeiten gesucht, die als Textdichter für Bachsche Kantaten in Frage kämen. Dabei ist man auf zwei Leipziger Theologen gestoßen: Christian Weiß d. Ä. (geb. 1671) und d. J. (geb. 1703), Vater und Sohn [1]. Beide waren Geistliche an der Thomaskirche, der Vater 1714 - 37 Pfarrer, der Sohn 1731 - 37 Subdiakon (er wirkte 1737 - 41 als Diakon und 1741 bis zu seinem Tod 1743 als Archidiakon an der Nicolaikirche, in der Bach ebenfalls - abwechselnd mit St. Thomas - musizierte).

Wustmann [2] weist darauf hin, daß "Bach gern Berufsgruppen in der Gevatterschaft vereinigte, 1725 Handelsleute, 1726 und 1727 Juristen, 1728 Musiker, 1733 Schulkollegen". "So liegt der Gedanke nahe, daß (Bach) 1737 seine Helferschaft beim Kantatenwerk" versammelte. Paten der 1737 geborenen Johanna Carolina Bach waren nämlich ein Sohn Christian Weiß' d. Ä. und - wie schon S. 35 erwähnt - Frau Henrici. Dorothea Weiß, eine Tochter des älteren Weiß, stand 1732 Pate bei Johann Christoph Friedrich Bach (der als späterer Kapellmeister in Bückeburg mit Herder bekannt war und Herdersche Texte vertont hat).

Bach war also mit der Familie Weiß befreundet. Wenn daraufhin Brausch [3] und Terry [4] den beiden Weiß eine ganze Reihe von Kantaten zuweisen, so ist das lediglich auf Vermutungen gegründet.

9) Schließlich muß noch die Frage erörtert werden, ob Bach nicht auch selbst Kantatentexte gedichtet hat. Zugeschrieben hat man ihm: BWV 16, 17, 19, 22, 23, 27, 34, 35, 36, 40, 51, 54, 56, 65, 66, 84, 92, 106, 120a, 122, 147, 153, 170, 173, 173a, 184, 194, 197, 205a, 209, die beiden letzten Nummern von 211, 214 und 216a [5]. Von vorneherein ausgeschlossen ist das nicht. Telemann z. B. war im Zweifel, ob er ein größerer Musiker oder Dichter sei. Bachs Vorgänger Johann Kuhnau hatte

1) Rudolf Wustmann: J.S. Bachs Kantatentexte. - Leipzig 1913, S. XXIV (Einleitung abgedruckt: N. T. S.554-571). Schering S. 83 und Hamel S. 137
2) ebda.
3) S. 208 - 212
4) Bach's Cantatas arranged chronically. London o. J. (1922)
5) Werner Neumann: Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs. - Leipzig: Breitkopf und Härtel 2. Aufl. 1953, S. 204, Anm. 1

im Jahre 1700 einen Roman "Der musikalische Quacksalber" erscheinen lassen (s. S. 13, Anm. 3).

Wir wissen jedoch von keiner der erhaltenen Bachkantaten mit Sicherheit, daß Bach auch ihren Text verfaßt hätte.

Es gibt nur einen Fall, in dem sich wenigstens eine Bestätigung Bachs als Korrektor eines Kantatentextes nachweisen läßt, da ein von Bachs Hand geschriebenes Textblatt der Kantate 216a mit ebenso autographen Korrekturen erhalten ist [1]. Von wem der dort niedergeschriebene Text stammt, wissen wir nicht. In dem einleitenden Duett hat Bach die Korrekturen vorgenommen, bevor er die letzte Zeile (die sich auf die erste reimt) niederschrieb, wie man sofort erkennt, wenn man sich die Faksimile-Abbildung bei Neumann [1] ansieht. Trotzdem könnte auch diese letzte Zeile einer Vorlage entnommen sein.

In fast allen Fällen, in denen uns Bachsche Kantatentexte in einer Ausgabe des betr. Dichters zum Vergleich vorliegen, weicht Bachs Fassung - z. T. erheblich - von der des Textdichters ab. Daß Bach solche textlichen Veränderungen selbst vorgenommen hat, wissen wir freilich eben nur aus Kantate 216a. Auch von den Versen auf dem Titelblatt des Orgelbüchleins "Dem Höchsten Gott allein zu Ehren, / Dem nechsten, draus sich zu belehren" [2] ist nicht sicher, ob sie von Bach stammen oder ob er sie übernommen hat. Ebenso wissen wir nichts über den Autor des Widmungsgedichts der B-dur Partita für Cembalo [3] (20 Alexandriner) [4]. Ob man daraus, daß auf manchen gedruckten Textblättern[5] der Name des Dichters fehlt, schließen darf, daß Bach ihn verfaßt hat, scheint mir fraglich [6]. Denn nach allgemeiner Auffassung hat Picander die madrigalischen Texte des Weihnachtsoratoriums verfaßt, erscheint jedoch auf dem originalen Textdruck nicht. Für die Frage nach der Herkunft der Bachschen Kantatentexte sind wir also - soweit sie nicht von den einzelnen Dichtern selbst herausgegeben worden sind (vor oder nach Bachs Vertonung[7]) - allein auf innere Merkmale angewiesen.

---

1) Abb.: Neumann, Lebenswege S. 191; s. auch Spitta II, 465
2) Neumann-Schulze S. 214; Faksimile: Steglich S. 121
3) Neumann-Schulze S. 233
4) siehe dazu: Scheide, BJ 1961, S. 21 ff
5) von manchen Bachschen Vokalwerken sind Textdrucke erhalten, die vor dem Gottesdienst oder Konzert an die Zuhörer verteilt wurden. Leider fehlt bis heute eine vollständige Bibliographie dieser wichtigen Quellen (v. Dadelsen, S. 25)
6) Spitta II, 457, Anm. 37
7) v. Dadelsen S. 25

Isolde Ahlgrimm und Erich Fiala machen in ihrem Aufsatz "Bach und die Rhetorik" [1] auf die Beziehungen Bachs zur Rhetorik aufmerksam. Bach hat in Eisenach, Ohrdruf und Lüneburg (humanistische) Gymnasien besucht, an denen - in der damaligen Zeit selbstverständlich - die klassische Rhetorik einen breiten Raum einnahm. Die Verfasser verweisen darauf, daß Bach in seinem Streit mit dem Musiktheoretiker Johann Adolf Scheibe sich von dem "Magister und Lehrer der Rhetorik an der Leipziger Universität" [2] J. A. Birnbaum verteidigen ließ, der in dieser Auseinandersetzung darauf hinwies, daß Bachs Kompositionen (auch die reinen Instrumentalwerke) nach den Regeln der Rhetorik angelegt seien: "Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten." [3]

Außerdem könnte man anführen, daß Bach an der Thomasschule Latein unterrichtete [4]. Telemann, 1722 als erster zum Thomaskantor gewählt, hatte ausdrücklich darum gebeten, von der Verpflichtung zu wissenschaftlichem Unterricht befreit zu werden, unddas hatte der Rat auch genehmigt. Wenn Bach sich demgegenüber zum Lateinunterricht bereit erklärte, so wohl, um dem Rat Vorzüge zu präsentieren, die Telemann nicht aufzuweisen hatte. Bach unterrichtete an der Thomasschule in Tertia und Quarta und ließ sogar Arbeiten schreiben [5]. Man wird also auch von hierher annehmen können, daß Bach mit den Regeln des Stils, der Rhetorik etc. vertraut war. So steht nichts im Wege, auch für Kantatentexte Bachs Autorschaft anzunehmen.

---

1) Österreichische Musikzeitschrift 9. (1954), S. 342 - 346

2) a.a.O. S. 342

3) zitiert nach Spitta II, S. 64

4) Spitta, 6 f

5) Spitta II, 6

VI. KAPITEL

Die Leipziger Kantaten von Estomihi 1723 bis Pfingsten 1724

1) Wie die neuere Bachforschung [1] gezeigt hat, ist der größte Teil der Bachschen Kantaten in den ersten Leipziger Jahren entstanden. Will man die Fülle dieser Kantaten gliedern, so bietet sich der Zeitraum von Estomihi 1723 bis zum 3. Pfingsttag 1724 als erster Abschnitt an, da Bach in der Folge zwischen dem 1. Sonntag post Trin. 1724 und Palmarum / Mariae Verkündigung 1725 eine einheitliche Kette von Kantaten, die sogenannten Choralkantaten, komponiert hat.

Von den Kantaten, die Bach im ersten Leipziger Jahr, d. h. zwischen Estomihi (= 7.2.) 1723 und Estomihi (= 20.2.) 1724 einschließlich aufgeführt hat, sind uns - die wahrscheinlichen Aufführungen mitgerechnet - achtundvierzig bekannt. Elf davon stellen Wiederaufführungen älterer Kantaten ohne und drei mit Erweiterungen um einige Nummern dar. Bei diesen handelt es sich um Francksche Kantaten (BWV 147, 186 und 70). Die Urform von BWV 154 läßt sich nicht wiederherstellen. Völlig neu geschaffen hat Bach im ersten Leipziger Jahr - soweit wir heute wissen - BWV 22, 23, 75, 76, "Murmelt nur, ihr heitern Bäche" (BWV -, NT S. 445), 24, 185, 167, 136, 105, 46, 179, 69a, 77, 25, 119, 138, 95, 48, 109, 89, 60, 90, 40, 64, 190, 153, 65,73, 81, 144 und 83. 147, 186 und 70 sind Erweiterungen der Kantaten 147a, 186a und 70a. Neugeschaffen wurde wahrscheinlich auch der Text zu BWV 194 und zum Schlußchor der Kantate 181. Vielleicht in diesem Jahr entstanden sind BWV 59 und 148. Somit brauchte Bach im ersten Leipziger Jahr wenigstens 31, evtl. 36 neue Kantatentexte - die verlorenen Kantaten nicht mitgerechnet. Nur von zweien (BWV 59 und 24) ist bisher der Textdichter bekannt: Erdmann Neumeister (N IV). Daß BWV 148 kaum vor 1725 entstanden ist, wurde S. 37 dargelegt.

Ein sehr ähnliches Bild zeigen die Kantaten, die Bach in den ersten Monaten seines zweiten Leipziger Jahres - zwischen Mariae Verkündigung (= 25.3.) und Trinitatis (= 4.6.) 1724 aufgeführt hat. Von diesen achtzehn Kantaten sind zehn Wiederaufführungen oder Umarbeitungen. Völlig neu komponiert hat Bach BWV 67, 104, 166, 86, 37,

---

1) Dürr und v. Dadelsen

44 (und 59). Texte brauchte er außerdem für die aus Köthener Kantaten hervorgegangenen Kantaten 66 (?), 134, 173 und 184. Nur von BWV 59 kennen wir den Textdichter: Neumeister.

2) Als "Probestück" [1] führte Bach an Estomihi (= 7.2.) 1723 in Leipzig BWV 22 auf. Die anscheinend für diesen Tage vorgesehene Kantate BWV 23 wurde vermutlich im letzten Augenblick zurückgestellt und erst 1724 uraufgeführt [2].

Beide Kantatentexte haben Verschiedenes gemeinsam. An freien Texten enthalten sie zwei durch ein Rezitativ voneinander getrennte Arien. Alle Nummern (bis auf den einleitenden Bibelvers in BWV 22) sind Gebete an Gott bzw. Christus. In beiden Kantaten finden sich Alexandriner (BWV 22: 12; BWV 23: 3), in beiden begegnet in einer Nummer ein von fünf bzw. zehn vierhebigen Versen eingerahmter zweihebiger und in beiden ein mit emphatischem "Ach!" eingeleiteter Vers.

Vielfach wird angenommen, daß Bach selbst die Texte dieser beiden Kantaten gedichtet habe [3]. Dagegen sprechen jedoch die drei Waisen in 23,3. Gewiß ist eine Waise in madrigalischer Dichtung keine Seltenheit, aber drei innerhalb von elf Versen fallen aus dem Rahmen des Üblichen. Nun finden sich Waisen häufig in solchen Kantatentexten, die nachweislich nicht von Bach stammen. Sie sind erst nachträglich dadurch entstanden, daß Bach in fremden Texten ihm überflüssig erscheinende Verse ohne Rücksicht auf ihre Reimbindung ausläßt oder neue hinzudichtet. Besonders deutlich kann man dies an den Texten Mariane von Zieglers beobachten. Man vergleiche etwa:

BWV 103,4:
Ziegler:
Du wirst, mein Heiland, mich schon nach der Angst erquicken.
Wohlan! ich will mich auch zu deiner Ankunfft schicken.
Ich traue dem Verheissungswort,
Daß meine Traurigkeit,

---

1) Außer der autographen Partitur existiert noch eine zweite, von einem Anonymus angefertigte mit dem Vermerk: "NB. Dies ist das Probestück in Leipzig" (Spitta II, 775 u. v. Dadelsen, Beiträge S. 82)
2) Spitta II, 181; v. Dadelsen, Beiträge S. 93
3) Tagliavini S. 213; N. T. S. 103 und 105

Und diß vielleicht in kurtzer Zeit,
Nach bäng- und ängstlichen Gebehrden,
In Freude soll verkehret werden.

Bach:
Du wirst mich nach der Angst auch wiederum erquicken;
So will ich mich zu deiner Ankunft schicken,
Ich traue dem Verheißungswort,
Daß meine Traurigkeit
in Freude soll verkehret werden.

BWV 108,3:
Ziegler:
Dein Geist wird mich indessen schon regieren,
Daß ich, so lang ich hier die Wallfarth muß verführen,
Nicht von der rechten Bahne gleite.

Bach:
Dein Geist wird mich also regieren,
Daß ich auf rechter Bahne geh.

BWV 68,3:
Ziegler:
Nein, nein, er wolte Sünd und Schuld,
Durch die besondre Lieb und Huld,
Als Mittler zwischen GOTT und Menschen, völlig schlichten.

Bach:
Nein, nein, er wollte Sünd und Schuld
Als Mittler zwischen Gott und Mensch vor diesmal schlichten.

BWV 175,4:
Ziegler:
Mir ist, als säh ich dich schon kommen,
Du gehst zur rechten Thür hinein,
Ich werd im Glauben aufgenommen.
Du wirst der wahre Hirte seyn.
Wer wolte nicht die Stimme kennen,

Die voller Huld und Sanfftmut ist
Und nicht so gleich vor Sehnsucht brennen,
Weil du der treuste Hirte bist.

Bach:
Es dünket mich, ich seh dich kommen,
Du gehst zur rechten Türe ein.
Du wirst im Glauben aufgenommen
und mußt der wahre Hirte sein.
Ich kenne deine holde Stimme,
Die voller Lieb und Sanftmut ist,
Daß ich im Geist darob ergrimme,
Wer zweifelt, daß du Heiland seist.

BWV 175,5:

Ziegler:
Ach ja! wir Menschen seynd gar offt,
Den Tauben zu vergleichen,
Wenn die verblendete Vernunfft nicht kan erreichen,
Was sein geheilgter Mund gesagt.
(Arioso:)
Ihr Thoren! merket doch,
Wann JEsus mit euch spricht,
Daß es zu euren Heyl geschicht.

Bach:
Ach ja, wir Menschen sind oftmals den Tauben zu vergleichen,
Wenn die verblendete Vernunft nicht weiß, was er gesaget hatte.
O! Törin, merke doch, wenn Jesus mit dir spricht,
Daß es zu deinem Heil geschicht.

BWV 176,2:

Ziegler:
Heist diß nicht recht verzagt,
Daß Nicodemus sich bey Tage nicht,
Und nur bey Nacht zu JEsu wagt?
Die Sonne, die sich ließ im schnellen Laufe sehn,

Muß dort dem Josua so lange stille stehen,
Biß daß der Sieg vollkommen war geschehn;
Hier aber wünschet Nicodem: Ach säh ich sie zu Rüste gehen!

Bach:
Ich meine, recht verzagt,
Daß Nikodemus sich bei Tage nicht,
Bei Nacht zu Jesu wagt.
Die Sonne mußte dort bei Josua so lange stille stehn,
So lange bis der Sieg vollkommen war geschehn;
Hier aber wünscht Nicodem: O säh ich sie zu Rüste gehn!

Dagegen wird man kaum annehmen können, daß Bach in selbstverfaßten Texten nachträglich Verse gestrichen hat.

Ungewöhnlich ist die Waise am Schluß einer Arie in BWV 23 (Nr. 1). Da Weisen sich bei Arien in der Regel im ersten oder zweiten Vers finden, liegt die Vermutung nahe, daß Bach auch hier einen Vers seiner Vorlage ausgelassen hat.

3) Am 30. 5. und 6. 6. 1723 führte Bach zwei eng verwandte Kantaten auf: BWV 75 und 76. Ihr Aufbau stimmt völlig überein: BW - R - A - R - A - R - Ch - - R - A - R - A - R - Ch. Der Bibelvers zu Beginn ist in beiden Kantaten einem Psalm entnommen. Aus vier Versen bestehen in beiden Kantaten die Arien Nr. 5 und 9, außerdem die Arie Nr. 11 in BWV 76. Die Arie Nr. 5 weist jeweils daktylisches, die Arie Nr. 9 in BWV 75 und Nr. 11 in BWV 76 trochäisches Versmaß auf. Damit dürfte unbezweifelbar sein, daß diese beiden Kantaten vom gleichen Dichter stammen.

Es lassen sich aber auch Gemeinsamkeiten mit BWV 22 und 23 aufweisen:

BWV 76,4: "der größte Haufen"	BWV 22,3: "dem größten Haufen"
BWV 76,6: "Finsternis"	BWV 23,3: "Finsternissen"
BWV 75,9: "geistlich reich"	BWV 22,4: "geistlich ertötet"
BWV 75,3: "Mein Jesus soll mein alles sein ... mein ... Gut"	BWV 22,4: "Mein alles in allem ... mein ... Gut"

Dreireime finden sich in BWV 75,3; 75,11; 76,10 und 23,2. BWV 22, 75 und 76 beginnen mit einem Bibelwort.

4) In Christoph Ernst Siculs Annalium Lipsiensium Academicorum Sectio XIX [1] ist der Text einer Kantate abgedruckt, mit der Studenten der Leipziger Universität am 9. 6. 1723 Prof. Dr. Florens Rivinus anläßlich seiner Ernennung zum Ordinarius gratulierten: "Murmelt nur, ihr heitern Bäche" (BWV -, N. T. Anh. c 6, S. 445). Weder Textdichter noch Komponist sind bekannt. Mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit stammt die Musik von Bach [2]. Wenn dies zutrifft, so läge uns in dieser Kantate die erste erhaltene weltliche aus Bachs Leipziger Zeit vor.

Obwohl der erste Vers der Kantate ("Murmelt nur, ihr heitern Bäche") an den Anfang von BWV 202 ("Weichet nur, betrübte Schatten") erinnert und auch die Worte "Felder" und "Wiesen" in BWV 202,4 und 5 begegnen, darf man wohl nicht an den gleichen Textdichter denken. Zunächst ist BWV 202 nach allgemeiner Annahme bereits in Köthen komponiert. Ferner unterscheiden sich beide Kantaten durch die Funktion ihrer Rezitative. In unserer Kantate ist das Entscheidende in den langen Rezitativen gesagt, während in BWV 202 die kurzen Rezitative lediglich Überleitungen von einer Arie zur andern darstellen.

Es mag nicht ausgeschlossen sein, daß die Arien Nr. 1 und 7 unserer Kantate, die gedanklich mit den übrigen Sätzen nur lose verknüpft sind, wenigstens teilweise aus einer andern Kantate übernommen sind. Die Verbindung der murmelnden Bäche mit einem Professor der Jurisprudenz erscheint gekünstelt.

Singulär in Bachs Kantatentexten ist die in Nr. 1 und 9 im Reim auftretende Form "raus". Ebenso findet sich nur in dieser Kantate (Nr. 6, Vers 3) der Gebrauch des geschlechtigen Pronomens der 3. Person statt des Reflexivums ("ihm" statt "sich", wie es im älteren Deutsch üblich ist). Ungewöhnlich ist auch der Schachtelsatz im letzten Rezitativ:

---

1) Leipzig 1724, S. 480 - 83

2) Bach schrieb auch zu solchen Anlässen Kantaten, wie BWV 207 zeigt: eine Kantate "Bey des Herrn D. Korttens erhaltener Profession aufgeführet von Joh. Seb. Bach" (11.12.1726).

Du bist der Mann,
Dem, Dir und andern zum Genuß,
Das, was du machst, so wie man wünschen kan,
Gerathen muß.

Vermutlich stammt der Text dieser Kantate - der Verfasser ist mit der Verwandtschaft, den Eigenschaften und der weitverzweigten Wirksamkeit des Geehrten wohl vertraut - von einem der "Auditoribus" des Prof. Rivinus.

5) Unter den im ersten Leipziger Jahr wiederaufgeführten Weimarer Kantaten finden sich drei, die durch Einfügung neugedichteter und -komponierter Rezitative und teilweiser Umdichtung der Arien erweitert und umgestaltet sind: BWV 147 (zu Mariae Heimsuchung, 2. 7. 1723), BWV 186 (zum 7. post Trin., 11. 7. 1723) und BWV 70 (zum 26. post Trin., 21. 11. 1723). Da die betreffenden Weimarer Kantaten für die drei letzten Adventsonntage bestimmt waren (70a: 2. Adv., 186a: 3. Adv., 147a: 4. Adv.), in Leipzig aber nur am ersten Adventsonntag "musiziert", d. h. eine Kantate aufgeführt wurde, bedurften diese drei Kantaten einiger Umformungen, um sie ihrer neuen Bestimmung anzupassen.

Die Umarbeitungen von BWV 147a und 70a hat offenbar der gleiche Textdichter vorgenommen, während BWV 186a anscheinend von einem andern bearbeitet worden ist. In BWV 147 fallen eine Reihe von Tonversetzungen in mehrsilbigen Wörtern auf: "Innerstes" (Nr. 2), "menschliches" (2), "tröstendes" (2), "Gewaltige" (4), "brünstigem" (4), "Verborgenen" (8) und "Gläubige" (8), ferner: "Elenden" (4). Dergleichen begegnet in BWV 70: "Sündliches" (2), "himmlischen" (4) und "unartigen" (6), nicht jedoch in BWV 186. Parallelen finden sich in den Choralkantaten (S.73/74) und in BWV 10 (S. 76), deren Textdichter vermutlich Bach selbst ist.

Andererseits zeichnet sich BWV 186 dadurch aus, daß die 1723 hinzugedichteten (und -komponierten) Teile durch wörtliche Anknüpfungen mit den sieben Jahre älteren Franckschen verbunden wurden. Das Wort "Knechtsgestalt" aus dem (übernommenen) Eingangschor kehrt in Rezitativ Nr. 2, Zeile 1, wieder. Der Schluß dieses Rezitativs bereitet auf die (Weimarer) Arie Nr. 3 vor. Auch das Rezitativ Nr. 4 greift in Vers 11 ("in der Schrift erblickt") den Schlußvers der vorhergehenden Arie ("in der Schrift

erblicken") auf. Von der Arie Nr. 5 hat der Umarbeiter nur die beiden ersten Verse (mit Änderungen) übernommen. Die letzten Verse ("lehren", "nähren", "sättigt") stehen mit dem Schluß des vorhergehenden Rezitativs ("Lehren", "geistlich Manna", "schmeckt") in Zusammenhang. Auch zwischen "Körper" (4,2) und "Leib" (5,5) mag man eine Beziehung sehen. Auf den Gedanken der scheinbar fehlenden göttlichen Hilfe in Choral Nr. 6 wird in Rezitativ Nr. 7 angespielt. "Den höchsten Schatz" (8,4) nimmt der Bearbeiter im vorhergehenden Rezitativ (7,10) vorweg. Das letzte Wort dieser Arie ("Lebenswort") klingt in 7,4 als "Christi Wort" und in 7,9 als "des Heilands Wort" an, gleichzeitig "sein Wort" aus dem Rezitativ vorher aufgreifend. "Die Armen" (8,1) werden zwar nicht in 7 erwähnt, doch ist im zweiten Teil dieses Rezitativs ständig von ihnen die Rede. Das "Wort" wird im Rezitativ Nr. 9 noch zweimal aufgenommen (Vers 6 und 10). Auf "die Krone" aus Off. 2,10, die in der Arie Nr. 10 erwähnt wird, bereitet der Schlußvers des Rezitativs Nr. 9 vor. Der Schluß der Arie klingt im vorletzten (Anspielung auf 2. Tim. 4,7) und letzten Vers des vorhergehenden Rezitativs bereits an. Im Schlußchoral wird nochmal auf "Gottes Wort" zurückgegriffen.

Der Bearbeiter von 1723 hat sich also intensiv bemüht, seine Verse durch zahllose Anspielungen auf die schon vorhandenen Franckschen zuzuschneiden. Der Dichter, der die Texte von 147a und 70 a geändert und erweitert hat, nimmt zwar auch gelegentlich Wendungen seiner Vorlage auf (vgl. "Wunder" 1,5 und 9,1, "bekenne(n)", 3,2; 7,1 u. 8,14 in BWV 147 und "Tag" 2,2 und 3,1; "Schall(e)" 9,3 und 10,3 und "letze(r) Schlag" 9,4 und 10,3 in BWV 70), doch kann man in diesen beiden Kantaten keineswegs von einer derart systematischen Anpassung der neuen Nummern an die alten reden wie in BWV 186. So wird man wohl im Bearbeiter der Kantate 186 einen andern Textdichter zu sehen haben als in 147 und 70.

6) W. H. Scheide [1] weist darauf hin, daß die Kantaten BWV 136, 105, 46, 179, 69a, 77 und 25, die Bach zwischen dem 18. 7. und 29. 8. 1723 aufgeführt hat, sowie BWV 109 und 89 (17. bzw. 24. 10. 1723) und BWV 104 (23.4.1724) den gleichen Aufbau zeigen: BW - R - A - R - A - Ch.

---

1) BJ 1961, S. 11 f

Aufgrund "stilistischer Ähnlichkeiten" möchte Scheide sie Picander zuschreiben. Untersucht man daraufhin Henricis Stil, so ergeben sich eine Reihe wesentlicher Unterschiede gegenüber den genannten Kantaten.

Picander liebt eine priamelähnliche, anaphorische Ausdrucksweise, z. B. BWV 197a,5 (H III):

Bin ich krank, so heilt er mich,
Bin ich schwach, so trägt er mich,
Bin ich verirrt, so sucht er mich,
Und wenn ich falle, hält er mich,
Ja, wenn ich endlich sterben muß...

In den 30 von Bach vertonten Picandertexten kommen 45 solcher Wendungen vor. In den hier zu behandelnden zehn Kantaten nur vier.

Weitere auffällige Unterschiede sind:

	Picander	BWV (s.o.)
einhebige Verse	29	-
Wiederholung eines Verses	4	-
Dreireime	14	2
apokopierte Formen	23	-
"sein" (= 3. Pl. Praes. des verb. subst.)	9	- [1]
"denen" (= "den")	6	-
"angenehm"	8	-
"vergnügt"	5	-
"annoch"	3	-
"zärtlich"	3	-
"Ja, ja!"	4	-
"Wohlan!"	8	1
"Heil"	15 [2]	2
"Sünde" und etymologisch verwandte Wörter	5	17

1) BWV 77,2: "sind"

2) besonders häufig in den Verbindungen "Heil und Segen" und "Glück und Heil"

Völlig fehlen die bei Picander sechsmal vorkommenden Duette, wobei die Texte, die beide Sänger singen, sich nur durch einzelne Wörter, z. T. die Possessivpronomina, unterscheiden. [1]

Auch der Aufbau dieser zehn Kantaten wiederholt sich in keiner der Kantaten Henricis, obwohl gerade die Aufbauschemata Picanders untereinander stark differieren.

Man wird also (trotz gewisser Ähnlichkeiten [2]) den Text dieser Kantaten nicht Henrici zuschreiben dürfen.

Wenn Henrici bereits 1723 geistliche Kantatentexte verfaßt hätte, hätte er nicht in der Vorrede zu seinen "Erbaulichen Gedancken" (3. 12. 1724) seine Wendung zur geistlichen Poesie so ausdrücklich zu rechtfertigen brauchen, wie er es dort tut (vgl. S. 36).

Aber auch Bachs eigene Autorschaft ist unwahrscheinlich, da in BWV 179,4 zwei Waisen aufeinanderfolgen; offenbar hat Bach hier wieder Verse einer Vorlage ausgelassen (vgl. S. 47).

Bei der weiteren Suche nach dem Textdichter mag man an BWV 75 und 76 denken, die mit den hier behandelten Kantaten manches gemein haben. Die Identität der Verfasser ist jedoch unwahrscheinlich, da BWV 75 und 76 überwiegend (5) vierzeilige und nur drei fünfzeilige Arien enthalten, während von den zwanzig Arien der Kantaten BWV 136 ff nur eine vierzeilig, zehn fünfzeilig und neun sechszeilig sind. Zudem unterscheidet sich die vierzeilige von den vierzeiligen der Kantaten 75 und 76 durch die ungewöhnliche Länge ihrer Verse.

Ähnlich verhält es sich mit dem Umfang der Rezitative. Von den zwölf Rezitativen der Kantaten 75 und 76 sind fünf sechszeilig, eins sieben-, vier acht- und zwei zehnzeilig, während von den zwanzig Rezitativen der andern Gruppe nur zwei sechszeilig,eins sieben-, je drei acht-, neun- und zehnzeilig, je zwei zwölf- und vierzehnzeilig und je eins fünfzehn-, sechzehn- und siebzehnzeilig ist.

---

1) z. B. BWV 145,1 (bzw. 3)

2) z. B. Metrumwechsel innerhalb eines Satzes

Außerdem weist BWV 75,6 einen einhebigen Vers auf, den der Verfasser der anderen Kantatentexte meidet.

Tagliavini schreibt acht dieser zehn Kantaten Weiß zu (BWV 109: P, BWV 89: Z). Hinter BWV 105 sehen auch Brausch [1] und Smend [2] einen Theologen. Die dem einleitenden BW folgenden Rezitative in BWV 179 und 25 tragen stark homiletischen Charakter. In BWV 136,5 und 25,2 wird - ganz theologisch - Adams Sündenfall für die Sündhaftigkeit des menschlichen Geschlechts verantwortlich gemacht und in BWV 136,5 und 6, BWV 105,4 und BWV 89,4,5 und 6 Jesu Blut - im Sinn von Matth. 26,28 [3] - zur Sündentilgung genannt.

7) Scheide [4] weist darauf hin, daß die acht Kantaten BWV 166, 86, 37, 44 und 6, 42, 85, 79 den gleichen Aufbau zeigen, und schreibt sie einem Dichter zu, der in Bachs Kantaten "sonst nicht wieder auftritt" (evtl. Weiß). Tagliavini vermutet als Verfasserin Mariane von Ziegler.

Auffallend ist zunächst das Auftreten einer Choralstrophe mitten in der Kantate: In allen lautet die Satzfolge: BW - A - Ch - R - A - Ch. Gemeinsam ist ferner die Wiederaufnahme des einleitenden BW in einem oder mehreren der folgenden Sätze [5].

In den neun Ziegler-Kantaten finden sich Choralstrophen nur am Schluß, zweimal (BWV 68 und 128), am Anfang einer Kantate. Daß Bach (oder ein anderer?) diese Choräle nicht in einen fertigen Text später eingefügt hat, wird dadurch bewiesen, daß sie meist durch mehrere wörtliche Anspielungen mit den freien Texten verbunden sind. Vgl. etwa BWV 85: "guter Hirt" (Nr. 1 u. 2), "getreuer Hirt" (Nr. 3); "Schafe" (Nr. 2), "Schäflein" (Nr. 3); "Weide" (Nr. 3 und 4); "frisches Wasser" (Nr. 3), "Lebensströme" (Nr. 4). Oder BWV 6: "Bleib, ach bleibe" (Nr. 2), "Ach bleib" (Nr. 3); "Licht" (Nr. 2, 3 u. 4); "Weil die Finsternis einbricht" (Nr. 2), "weil es nun Abend worden ist" (Nr. 3); "Dein ... Wort"

---

1) S. 209

2) III, 26

3) vgl. auch Mark. 14,24; Röm. 5,9; Eph. 1,7; Kol. 1.14; Hebr. 9,14; Off. 1,5 u.a.

4) BJ 1961, S. 10 f

5) Beispiele bei Scheide a.a.O.

(Nr. 3), "Deines Worts" (Nr. 5); "hell" (Nr. 3), "heller" (Nr. 5). Der Anspielungen sind so viele, daß ein Zufall ausgeschlossen erscheint. Außerdem wäre es - falls die Choräle nachträglich eingeschoben worden sein sollten - merkwürdig, daß die Choralstrophen in allen acht Kantaten an gleicher Stelle stehen. Man wird also annehmen müssen, daß die madrigalischen Texte um die vorher ausgesuchten Choralstrophen herum verfaßt worden sind.

Gegen eine Verfasserschaft M. v. Zieglers sprechen außerdem mehrere sprachlich-stilistische Kriterien, für die sich in den Ziegler-Kantaten keine Parallelen finden: BWV 6,4 präfixloses Partizip Präteritum "kommen" (statt "gekommen"), BWV 85,4 "Mietlinge", BWV 42,4 "denen" (="den") und der unreine Reim "Jüden": "wüten". In den acht Kantaten dieser Gruppe fehlen apokopierte Formen des Possessivpronomens, wie sie bei M. v. Ziegler nicht selten vorkommen: "mein Augen" (BWV 128,3), "sein Allmacht" (ebda. und BWV 176,3), "mein Ohnmacht" (BWV 176,4). Auf der anderen Seite begegnen in den Ziegler-Kantaten Formen wie "kein Mensche" (BWV 128,4) und "auf rechter Bahne" (BWV 108,3) [1], wofür es in den hier zu behandelnden Kantaten keine Parallele gibt.

M. v. Ziegler liebt gelegentlich Metrumwechsel in einer Arie (BWV 176,5 und 183,4), der in den Kantaten dieser Gruppe fehlt.

Von all diesen sprachlichen und metrischen Beobachtungen her wird man diese Kantaten also M. v. Ziegler absprechen müssen.

Scheide widerspricht sich selbst, wenn er diese acht Kantaten zunächst einem Dichter zuschreibt, "der in JSBs Werk sonst nicht wieder auftritt" und dabei an Weiß denkt [2], unmittelbar danach jedoch zwei von ihnen (BWV 86 und 44) Picander zuschreibt. Die Reimschemata von BWV 86,2 (a a b c c b) und BWV 44,2 und 5 (x a b b a), die Scheide als Argument für die Verfasserschaft Henricis anführt, sind in Kantatenarien so häufig, daß man damit nichts beweisen kann.

---

1) Für die hier zu klärende Frage ist es unerheblich, ob in diesen Fällen die älteren, volleren Formen gemeint sind - im zweiten Fall könnte man an Anlehnung an die starke Flexion der Maskulina und Neutra denken -, oder ob das -e in diesen Fällen lediglich metrischen Erfordernissen seine Existenz verdankt, was die Form "Mensch" in den Zieglertexten BWV 68,3 und 183,3 nahelegte.

2) BJ 1961, S. 10 f

Daß ein Geistlicher die Texte dieser Kantaten verfaßt hat, erscheint nicht ausgeschlossen. Zunächst legt der Beginn mit einem BW dies nahe [1]. Vielleicht handelt es sich jeweils um das BW, das er seiner Predigt in dem Gottesdienst, in dem die Kantate aufgeführt werden sollte, zugrunde legen wollte. Stärker stützt diese Annahme die Tatsache, daß in diesen Kantaten "jeweils einer der madrigalischen Sätze mit einer in JSBs Texten ungewöhnlichen Deutlichkeit auf das einleitende Bibelwort zurückgreift" [2].

Doch noch andere Kriterien lassen die Verfasserschaft eines Geistlichen vermuten: BWV 37 wirkt wie eine Predigt über die Rechtfertigungslehre (besonders Rez. Nr. 4). Auch die Arie Nr. 5 hat einen homiletischen Einschlag mit ihrer Bezugnahme auf das einleitende BW "Wer da gläubet und getauft wird, der wird selig werden" (Mark. 16,16):

Der Glaube schafft ...
.....
Die Taufe ist ...
.....
Und daher heißt ein selger Christ,
Wer gläubet und getaufet ist.

In BWV 44,5 und 42,4 ist im gleichen Sinn von der "Kirche" die Rede, in 42,3 und 79,2 von "Häuflein", in 6,4 von "Christenpflicht", in 42,4 von einem "schön Exempel", in 85 mehrmals vom "guten Hirten", in 86 mehrmals von "(Gottes) Wort"; 42,2 spielt auf Matth. 18,20 (Wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen...) an, "Und (Jesus) spricht darzu das Amen". In BWV 166 redet der Dichter dreimal im "man" (Nr. 4 u. 5), in BWV 79 ausnahmslos im "wir".

Es liegt also nahe, im Verfasser dieser acht Kantaten einen Geistlichen (Weiß?) zu sehen.

Daß Bach nicht selbst der Dichter dieser Texte ist, wie Neumann von BWV 42 vermutet [3], zeigt der zerstörte Reim in Nr. 2. Denn Reime, die er selbst zusammengestellt hat, vernachlässigt er gewiß nicht. Hierauf ist in der bisherigen Forschung m. W. noch nicht hingewiesen worden.

1) Daß dies allein nichts besagt, zeigen die Ziegler-Kantaten: sieben der neun Kantaten M.v.Zieglers, die nicht theologisch vorgebildet war, beginnen mit einem BW. Auch Kantaten Henricis werden gelegentlich durch ein BW eröffnet (z.B. BWV 120, 149, 157, 190 u.a.).
2) Scheide in BJ 1961,S. 10
3) N. T. S. 134

Dagegen hat Bach - seiner unbedenklichen Streichung ganzer Kantatenverse vergleichbar, durch die der Paarreim zerstört wurde (s.S. 47 - 50) - in nicht wenigen Kantaten den Reim durch Einführung eines Ersatzwortes vernichtet:

BWV 24,2	"ümb" (statt "um") : "drum" [1]
BWV 42,2	"sind" (statt "seyn") : "ein"
BWV 45,3	"Pein" (statt "Hohn") : "Lohn" [2]
BWV 66,4	"aus" (statt "gehn") : "entstehn"
BWV 85,8	"Sinnen" (statt "Sinn") : "bin"
BWV 125,2	"zerfällt" (statt "zerbricht") : "nicht" [3]
BWV 152,2	"leget" (statt "gründet") : "findet"
BWV 176,4	"seist" (statt "bist") : "ist"
WO I,8	"erhält" (statt "gemacht") : "Pracht"
WO IV,3	"Hirt" (statt "Hort") : "Wort" [4]

ferner:

BWV 74,2	"ehrt" (statt "ehret") : "erhöret"
BWV 74,3	"gehn" (statt "gehen") : "geschehen"
BWV 120a,6	"Flehn" (statt "Flehen") : "geschehen"
BWV 149,3	"Ruhe" (statt "Ruh") : "zu"
BWV 207a,8	"Friedensfahne" (statt "Friedensfahnen") : "Untertanen".

8) In der Zeit vom 30. 8. 1723 bis zum 30. 5. 1724 hat Bach eine Reihe von vierundzwanzig Kantaten aufgeführt - drei davon sind nicht ganz gesichert -, die ein sehr heterogenes Bild ergeben: BWV 119, 138, 95, 148 (?), 48, 194, 60, 90, 40, 64, 190, 153, 65, 154, 73, 81, 83, 144, 181, 66 (?), 134, 67, 173 (?) und 184. Nicht aufgeführt sind hier die Kantaten, deren Textdichter bekannt sind und die, die in einem andern Abschnitt behandelt werden.

---

1) In Bachs Briefen findet sich 19 mal "üm" (davon 17 x autograph erhalten), viermal "ümsonst" (drei autogr.) und einmal "darümb" (autogr.).

2) je einmal in der autographen Partitur und den Originalstimmen

3) so in den Originalstimmen

4) so in der autographen Partitur; in den Originalstimmen ursprünglich auch "Hirt", dann verbessert in "Hort" (NBA II/6, Krit. Ber. S. 191)

Unter ihnen verwandt sind BWV 40, 64 und 65. Man vergleiche zunächst den Aufbau:

BWV 40	BWV 64	BWV 65
BW (1.Joh. 3,8)	BW (1.Joh. 3,1)	BW (Jes. 60,6)
Rez.	Choral	Choral
Choral	Rez.	Rez.
Arie	Choral	Arie
Rez.	Arie	Rez.
Choral	Rez.	Arie
Arie	Arie	Choral
Choral	Choral	

Auffällt die mehrmalige Verwendung von Choralstrophen innerhalb der Kantaten [1]. Dadurch werden Rezitative und Arien zurückgedrängt (in jeder Kantate 2 Arien und 2 Rez. bei 8 bzw. 7 Nummern). Alle drei Kantaten werden durch einen Chor über einen biblischen Text eröffnet. Besonders auffällig ist dabei, daß in Kantate 40 und 64 dieser Text dem gleichen Kapitel des sonst nicht gerade häufig zitierten 1. Johannesbriefs entnommen ist.

Ferner weisen diese drei Kantaten eine Vorliebe für vierhebige Trochäen auf: BWV 40,7 sechs Verse, BWV 64,7 fünf und BWV 65,6 sechs. In der dritten Kantate zeigen beide Arien das gleiche metrische Schema: je sechs trochäische Vierheber; auch die Reimbindungen stimmen überein: a b a b c c. Die erste Arie in BWV 40 und 64 enthält mehrere Zweiheber: BWV 40,4 drei und BWV 64,5 zwei.

Eine gewisse Ähnlichkeit besteht mit den im vorigen Abschnitt behandelten Kantaten; jene haben alle den gleichen Aufbau, während die drei hier zu behandelnden im Aufbau nur verwandt sind.

Als ihren Dichter hat man Bach selbst vermutet. Dafür spricht die starke Verwendung der Choräle. Denn während zu Bachs Zeit der Choral immer mehr aus der Kirchenmusik verdrängt wurde, ist Bachs Vorliebe für den Choral einer der "konservativen" Züge seines Wesens. In Francks Kantatentexten begegnen Choräle nur in der Zeit, in der Bach Francksche Texte vertont hat - vorher und nachher dagegen fehlen sie [2]. Picander hat,

1) Die im vorigen Abschnitt behandelten enthalten außer dem Schlußchoral nur jeweils eine Choralstrophe.
2) Alfred Dürr, Über Kantatenformen in den geistlichen Dichtungen Salomon Francks, MF III, 1950, Heft 1, S. 18 - 26, S. 25

als er 1729 den Text der Matthäuspassion veröffentlichte, die - offenbar von Bach ausgesuchten und eingefügten - Choräle nicht abdrucken lassen.

In den Kantaten 40, 64 und 65 bilden die Choräle (und die biblischen Chöre) offensichtlich das Gerüst des Ganzen; an ihnen ist die übrige Dichtung aufgehängt. Bestimmte Worte und Wendungen der Chöre und Choräle kehren in den madrigalischen Stücken wieder, z. B.: BWV 40: Nr. 1 "Sohn Gottes" und Nr. 2, Zeile 3 "Gottessohn", Nr. 1 "erschienen" und Nr. 2, Zeile 9 "erscheinet", Nr. 1 "Teufel" kehrt in Nr. 4, 5 und 6 als "Schlange" wieder. Das Wort "Trost" (Nr. 3) wird in der letzten Zeile von Nr. 2 vorweggenommen. "Schlange", "bange", "Kopf" und "zerknickt" aus Nr. 6 kommen schon in Nr. 3 vor. "Freuet" in Nr. 7 knüpft an "Freuden" aus Nr. 6 an. Die "Christenschar" aus Nr. 8 erscheint schon in Nr. 7 als "Christenkinder". BWV 64: "Lieb(e)" in Nr. 1 und 2, "Welt" in Nr. 3, 4, 5, 6, 7 und 8. Ferner gehören zusammen: "Gottes Kinder" (Nr. 1) und "Gotteskinde" (Nr. 6), "Gold", "Reichtum" (Nr. 3) und "Schätzen" (Nr. 4), "Sünde(n)" in Nr. 6 und 8. Auch die madrigalischen Sätze sind untereinander durch solche Wortresponsionen verbunden: "besitz(e)" (Nr. 3 u. 6), "vergänglich" und "vergehen" (Nr. 3 u. 6), "bleibet" (Nr. 5 u. 6), "Himmel" (Nr. 6 u. 7). Das Rez. Nr. 3 führt auf den folgenden Choral hin, der Satz geht weiter. Entsprechende Anknüpfungen sind in BWV 65 zu beobachten: "Saba" begegnet in Nr. 1 u. 2, "Gold" und "Weihrauch" in Nr. 1, 2, 3 u. 5, "Myrrhen" in Nr. 2, 3 und 5, "Nimm mich" in Nr. 6 u. 7, "Herz(e)" in Nr. 3, 4, 5 u. 6 und "Schenke" u. "Geschenke" in Nr. 4, 5 u. 6.

Aus dieser Zusammenstellung sieht man, daß die Rezitative und Arien dieser drei Kantaten um die - vorher ausgesuchten - Chöre über Bibelverse und die Choräle gedichtet sind. Keiner der bekannten Librettisten Bachs stellt Choräle derart in den Mittelpunkt und macht sie zum Träger ganzer Kantaten, auch der Theologe Neumeister nicht. So ist es kein Zufall, daß gerade Bach sogenannte Choralkantaten [1] geschrieben hat, deren Texte - auch die der Rezitative und Arien - aus (teilweise umgedichteten) Choralstrophen bestehen. Da sich außerdem in keiner dieser drei Kantaten zerstörte Reime finden, steht der Annahme nichts entgegen, Bach selbst habe ihre Texte verfaßt.

---

1) aus solchen besteht der Jg. II

9) Verwandt mit diesen drei Kantaten ist BWV 153 [1]. Sie verwendet sogar fünf Choralstrophen, drei davon als Schlußchoral, ein bei Bach singulärer Fall. Abgesehen von den Choralkantaten und den Sätzen, in denen madrigalische und Choralverse verbunden sind, ist auch der Anfang mit einem Choral selten: BWV 16, 61, (80), 95, 98, 128 (und 145). Allerdings basiert Kantate 153 nicht derart stark auf den Chorälen wie die drei genannten; statt dessen ist sie stärker auf Epistel und Evangelium des Sonntags bezogen. Einige Worte der Choräle und des Bibelverses werden auch hier in den madrigalischen Teilen aufgegriffen: "lieber Gott" in der ersten Zeile des Chorals erscheint in der ersten Zeile des folgenden Rezitativs gesteigert als "liebster Gott" (vgl. BWV 8, 13 und 179: "liebster Gott", 32 und 154: "liebster Jesu(s)", 123: "liebster Immanuel"): Der schlichte Positiv genügte der Zeit nicht; sie bevorzugt den Superlativ. Die "Feind" (ebenfalls 1. Zeile des Chorals) treten in Nr. 4 u. 6 wieder auf. Das "helfe" des Bibelverses (Nr. 3) findet sich in Nr. 2, Zeile 2 wieder und wird in der letzten Zeile von Nr. 4 geballt zu "Hilf, Helfer, hilf!". Das Wort "Marterhöle", das Bach schon in der Johannespassion für "Mörderhöle" aus Brockes' Text eingesetzt hatte, taucht hier in Nr. 4 auf (ebenso in Kantate 124) [2].

10) Enger als mit BWV 40, 64 und 65 scheint mir Kantate 153 jedoch mit BWV 154 verwandt zu sein [3]. Gemeinsam haben beide eine Choralstrophe mitten in der Kantate [4]. Auch lassen sich gewisse Anknüpfungen an die beiden Choralstrophen (in der Mitte und am Schluß) feststellen: "verlanget" des Chorals Nr. 3 ist im Rezitativ Nr. 2 ("Verlangen") vorweggenommen; der Choral Nr. 3 schließt: "Komm, o liebstes Jesulein", worauf das Rezitativ Nr. 4 beginnt: "Jesu, laß dich finden".

Auf "Ich will dich, mein Jesu, nun nimmermehr lassen" (Nr. 7) folgt der Choral: "Meinen Jesum laß ich nicht". Eine ähnliche Verbindung zwischen dem Schluß der vorletzten Nummer und dem Schlußchoral weist auch die von Henrici stammende Kantate 157 auf: "Da laß ich nicht,

---

1) N. T. S. 57, Tagliavini S. 217
2) Spitta II, 349
3) auf die Verwandtschaft der Kantaten 153 und 154 macht schon Spitta (II, 789 f) aufmerksam.
4) Dieses Aufbauschema ist nicht zu verwechseln mit dem der im VII. Kapitel zu besprechenden Choralkantaten.

mein Heil, von dir" und "Meinen Jesum laß ich nicht". Die sechste Strophe dieses Liedes, um die es sich in beiden Fällen handelt, findet sich ferner in Kantate 124 (die ganz auf diesen Choral aufgebaut ist). Nur dort lautet die erste Zeile "Jesum laß ich nicht von mir" (Reimwort: "für"). In den Kantaten 154 und 157 ist also der Reim zerstört. Dies verwundert umso mehr, da Henrici, als er den Text 1727 veröffentlichte, den Choral so abdrucken ließ. Entweder war dies ein Versehen, oder er wollte damit einen identischen Reim zwischen der letzten Zeile der vorletzten Nummer und der ersten des Schlußchorals sowie den Dreireim vermeiden. Eher könnte man bei Kantate 154 an ein Versehen denken: Vielleicht hat die Gleichheit der ersten und letzten Zeile in Strophe 1 Bach (und Henrici) - mit oder gegen ihren Willen - dasselbe für Strophe 6 suggeriert.

Darauf, daß sich in Kantate 153 wie 154 ein als Arioso (bzw. Arie) vertonter Bibelvers findet, hat schon Spitta aufmerksam gemacht [1].

Ebenso hat bereits Spitta [2] gesehen, daß die Arien BWV 153, Nr. 8 und BWV 154, Nr. 7 metrisch nach demselben Schema aufgebaut sind: auf vier vierhebige Trochäen folgen zwei vierhebige Daktylen. Nur die Reimschemata der trochäischen Verse differieren: die vier in BWV 153 zeigen Kreuzreim (1. u. 3. männlich, 2. u. 4. weiblich), in BWV 154 umschließenden Reim (1. u. 4. weiblich, 2. u. 3. männlich). Ferner weisen beide Kantaten keine Da capo-Arie auf. Sie ähneln sich auch in ihrem musikalischen Aufbau: die daktylischen Schlußverse heben sich durch Übergang in ein anderes Tempo bzw. eine andere Taktart von den vorhergehenden ab.

Auffallend ist bei Kantate 154 der starke Gebrauch von Anaphern [3]. Dafür dürfte der Choral Nr. 3 das Vorbild gewesen sein. Die ersten vier Zeilen dieses Chorals beginnen mit dem Vokativ "Jesu". Das zweite Wort dieser vier Verse lautet in der ersten, zweiten und und vierten Zeile "mein (-e, -es)". (Die erste und letzte Zeile des Schlußchorals fangen mit "Meinen Jesum" an. So sind schon die beiden Choräle aufeinander abgestimmt.) Anaphern finden sich in sämtlichen madrigalischen Stücken der Kantate [4]:

---

1) II, 790
2) II, 790
3) Es gibt keine weitere Bachkantate, die eine solche Vielzahl von Anaphern aufweist.
4) Wenn man das "laß" in Zeile eins und zwei von Nr. 4 auch als Anapher bezeichnen will (was es streng genommen nicht ist).

dreimal "O" in Nr. 1 [1], "Wo" (einmal interrogativ und einmal relativ), getrennt durch "Wer" in Nr. 2 [2], "Nun" und "Da" in Nr. 6, "Ich will dich" in Nr. 7.

Der Verfasser von BWV 154 scheint ein Geistlicher zu sein. Das Sonntagsevangelium bringt die Perikope vom zwölfjährigen Jesus im Tempel. In der ersten Arie klagt eine Seele [3]: "Mein liebster Jesus ist verloren" und fragt im folgenden Rezitativ: "Wo treff ich meinen Jesum an(?)". Die Antwort gibt Nr. 5 mit Lk. 2,49: "Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, das meines Vaters ist?" Jesus ist im Tempel zu finden, in der Kirche, in der er uns durch sein "Wort" und "Sakrament" 'erquickt', wie in Nr. 6 ausgeführt wird.

Wenn die Kantate bereits in Weimar geschrieben ist [4], so scheiden die beiden Weiß als Textdichter aus.

11) Kantate 190 ("Singet dem Herrn ein neues Lied") ist nur unvollständig erhalten. Smend [5] vermutet in ihr eine Köthener Neujahrskantate für den 1. 1. 1723 und weist darauf hin, daß in Rez. Nr. 6 von einem "Gesalbten", also einem Fürsten, sowie von "Stamm und Zweigen", d. i. dessen Familie, die Rede ist. Gemeint könne nur Fürst Leopold von Anhalt-Köthen sein. Smend beachtet aber nicht, daß anschließend von der "Schule", den "Lehrern", dem "Rat" und "unserer Stadt" gesprochen wird. Das weist eindeutig auf Leipzig. Sollte Bach den ersten Teil eines Rezitativtextes wörtlich übernommen und den zweiten geändert haben? Ist mit dem "Gesalbten" nicht viel wahrscheinlicher August der Starke, Bachs Landesherr in Leipzig, gemeint? In BWV 193a (zum Namenstag Augusts des Starken, dem 3. 8. 1727) heißt es in der Schlußarie: "Segne des Gesalbten Nahmen". Die Salbung war eine Zeremonie, die - nach alttestamentlichem Vorbild - allein bei der Krönung von Königen angewendet wurde. So scheint mir das Gebet für den Landesherrn in diesem Rezitativ nur auf August den Starken (als König von Polen), nicht auf Fürst Leopold von Anhalt-Köthen zu passen, der als Calvinist bei der Thronbesteigung sicher nicht gesalbt worden ist.

1) Anklänge an den Choral "O Ewigkeit, du Donnerwort, / O Schwert, das durch die Seele bohrt". Vgl. BWV 20 u. 60 (Spitta II, 230).
2) streng genommen ebenfalls keine eigentliche Anapher
3) ähnlich der nach Spitta (II, 332) Maria in den Mund gelegten Eingangsarie der für den gleichen Sonntag bestimmten Kantate 32 (N.T. S. 70 f)
4) siehe BJ 1957, S. 65 (Dürr)
5) Bach in Köthen, S. 48 ff

Das refrainartige "Herr Gott, dich loben wir" bzw. "Herr Gott, wir danken dir" erinnert an die Zitate aus der Litanei in BWV 18 (N III) [1], die für Bach Vorbild gewesen sein könnte. Eingeleitet werden beide Kantaten durch relativ umfangreiche Bibelzitate aus dem Alten Testament.

Überhaupt fällt die Fülle der Bibelzitate in dieser Kantate auf. Sie beginnt mit drei vollständig zitierten Psalmversen (Ps. 149, 1; Ps. 150, 4 u. 6): "Denn deine Vatertreu / Hat noch kein Ende, / Sie wird bei uns noch alle Morgen neu". (Nr. 2) geht auf Klagelieder Jer. 3,23 [2] zurück, der Schluß von Arie Nr. 3 auf Psalm 23,2, die dritte Zeile von Nr. 4 auf Psalm 27,4; Zeile 5 spielt auf den bekannten Choral "Jesu, meine Freude" an, Zeile 8 auf Ps. 23, Joh. 10 u. a., die dritt- und die zweitletzte Zeile von Nr. 6 auf Ps. 85,11 [3]. Die freien Bibelzitate unterscheiden diese Kantate spürbar von den zuvor besprochenen.

Gemeinsam mit ihnen weist BWV 190 eine Reihe von Anaphern auf: Nr. 3 "Lobe (deinen Gott)" knüpft an "Herr Gott, dich loben wir" an. Ferner beginnen alle sechs Zeilen der Arie Nr. 5 mit "Jesus" ähnlich dem Schlußchoral von WO IV [4] (in den ersten beiden Versen erstreckt sich die Anapher auf die ersten drei Wörter "Jesus soll mein ..."). Mit dem Schlußchor von WO IV hat diese Arie außerdem das Reimschema gemeinsam sowie die Tatsache, daß jede Zeile entweder ein Personal- oder ein Possessivpronomen der ersten Person Singular enthält. Es sieht aus, als ob die im Weihnachtsoratorium verwandte Choralstrophe das Vorbild für diese Arie abgegeben hätte. Eine fast ebenso ins Auge springende Anapher begegnet in Nr. 6: "Er (es) segne (gieß)". Schließlich wäre noch auf Zeile 10 u. 11 des Schlußchorales hinzuweisen ("Gib").

Ebenfalls gemeinsam mit den Kantaten 40, 64, 65, 153 und 154 sind Anknüpfungen an den Choral: "loben" (in verschiedenen Flexionsformen) findet sich in den drei Psalmversen zu Beginn. Daran knüpft auch die Arie Nr. 3 an. "Danken"des Chorals kehrt in der letzten Zeile des

---

1) N. T. S. 97 ff

2) s. auch BWV 16 (N. T. S. 42), 51 (N. T. S. 267), 8, (S. 277) und BWV Anh. 4 (S. 370)

3) s. auch BWV Anh. 4, N. T. S. 370

4) N. T. S. 50

Rezitativs Nr. 2 wieder. Vielleicht gehört auch "denkest" (Nr. 2, Zeile 4) dazu, das mit "danken" etymologisch verwandt ist. Der Name "Jesus", mit dem, wie bereits S. 65 erwähnt, jede Zeile der Arie Nr. 5 beginnt, findet sich auch in der letzten Zeile des vorhergehenden und der ersten des folgenden Rezitativs (Beschneidung ist das Fest der Namensgebung Jesu).

Man sieht, daß diese schon durch ihren merkwürdigen Überlieferungsbefund [1] eigenartige Kantate trotz mancher Gemeinsamkeiten mit anderen der gleichen Zeit sich deutlich von diesen abhebt. 1730 hat sie Henrici zum Jubelfest der Augsburger Konfession parodiert [2], wobei er die Anapher der Arie Nr. 6 (bis auf die Schlußzeile) nachahmt: "Selig sind wir ...".

12) Nicht erst in Kantate 190, sondern bereits in der vier Monate vorher entstandenen Kantate BWV 138 begegnen Sätze, die teils aus Choralzeilen, teils aus madrigalischen Texten bzw. Bibelversen bestehen. Bach hat in den erhaltenen Kantaten zweiundfünfzigmal eine Choralstrophe mit einem madrigalischen oder biblischen Prosatext verknüpft. Am bekanntesten ist der Eingangschor der Matthäuspassion (1729), in dem zu den Worten des achtstimmigen Doppelchors "Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen ..." eine neunte Stimme den Choral "O Lamm Gottes unschuldig" singt. Im Arioso "O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz" singt der vierstimmige (2.) Chor die dritte Strophe des Chorals "Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" alternierend mit dem Solotenor (des 1. Chors). Im Weihnachtsoratorium (1734) unterbricht der Solo-Baß den vom Sopran vorgetragenen Choral "Er ist auf Erden kommen arm" nach jedem Vers mit einem kurzen Rezitativ.

Weitere sieben Male sind einem Rezitativ ein bis vier Choralverse angehängt oder vorangestellt, die vom selben Sänger, nur musikalisch etwas reicher ausgeschmückt, vorgetragen werden.

Dreißigmal verbindet Bach eine Choralstrophe mit einem Rezitativ, achtzehnmal mit einer Arie, zweimal mit einem Arioso und zweimal mit einem Chor. Diese zweiundfünfzig Nummern verteilen sich auf vierunddreißig

---

1) NBA I/4 Krit. Ber. S. 9 - 20

2) **Text:** N. T. S. 392 ff

Kantaten. Nur von fünf ist der Textdichter bekannt: für BWV 18 ist es Neumeister, für die anderen Henrici.

In Kantate 80, deren Text von Franck stammt, hat Bach selbst die betreffende Arie durch eine Choralstrophe erweitert. Das zeigt wieder Bachs Vorliebe für den Choral und läßt vermuten, daß wir auch hinter einer Reihe anderer Kantaten, in denen ein Choral mit madrigalischen Texten verknüpft ist, Bach selbst als Textdichter suchen dürfen. Eine Schöpfung Bachs ist diese Form jedoch nicht - findet sie sich doch bereits bei Neumeister.

Unter den erhaltenen Leipziger Kantaten kommt eine solche Verbindung zuerst in der am 9. 5. 1723 uraufgeführten Kantate 138 vor. Während in BWV 190 abwechselnd der erste und zweite Vers von Luthers Übersetzung des Tedeum refrainartig eingeschoben und auch die Neumeistersche Kantate BWV 18 mit ihren Zitaten aus der Litanei die Choralverse in ähnlicher Funktion verwendet, könnte man BWV 138 bereits als Choralkantate im Sinne der im nächsten Kapitel zu besprechenden Kantaten bezeichnen. Rezitativische Einschübe unterbrechen die beiden ersten Strophen des Chorals "Warum betrübst du dich, mein Herz?", während die 3. Strophe in der üblichen Weise als Schlußchoral fungiert. Offensichtlich war BWV 18 Vorbild. Dies erkennt man daran, daß auch hier den einem Solisten zugewiesenen Abschnitten jeweils die beiden letzten Verse einer Choralstrophe als Abschluß und Krönung folgen. Neu jedoch ist in BWV 138 die Aufteilung vollständiger Choralstrophen.

Dagegen finden sich in den eingeschobenen Rezitativen keinerlei wörtliche Anknüpfungen an die Choralverse. Ungewöhnlich ist die merkwürdig textreiche siebenzeilige Arie Nr. 5, die einzige der Kantate. Ihren Wortschatz prägen Begriffe wie: "Armut" (3 x), "arm" (2 x), "Sorgen" (6 x), "Leid" (2 x), "Not", "Kummer", "Tränen", "Seufzer", "elend", "klagen" (je 1 x). Außergewöhnlich im Rahmen von Bachs Kantatentexten ist die Klage über materielle Armut (bes. Nr. 3). Auch daß der Dichter in Nr. 2 von seinem "Amt" spricht, das er nicht "mit Ruh verwalten" kann, ist in den andern Kantatentexten ohne Parallele. Ebenfalls deutet das hapax legomenon "Getränke" auf einen sonst nicht vertretenen Librettisten. Man möchte dafür an einen Hilfsgeistlichen oder untergeordneten Lehrer denken, der sich dem Vieh und den Vögeln hintangesetzt fühlte

(Anspielung auf Psalm 147,9) und nicht wußte, "auf was Weise" er sein "bißchen Brot soll haben", um sein "Amt mit Ruh (zu) verwalten".

13) Als Textdichter der Kantate 73 hat Spitta Henrici vermutet [1]. Da die Kantate für den 23. 1. 1724 geschrieben ist, die Zusammenarbeit Bachs und Picanders aber erst 1725 beginnt, ist das ausgeschlossen. Trotzdem erinnert der Text mit seiner Todessehnsucht stark an die "Grabe-Seuffzer", die jener sich abgezwungen hat [2] (z. B. BWV 156 u. 157).

Vielmehr ähnelt diese Kantate der für den gleichen Sonntag (3. post. Epiph.) bestimmten Kantate 72, deren Text von Franck stammt. Beide sind auf Ergebenheit in Gottes Willen gestimmt. 72,2 zitiert achtmal (neunmal) als Anapher die entscheidende Stelle aus dem Sonntagsevangelium: "Herr, so du willt" (Mt. 8,2). Auch die Antwort Jesu wird wörtlich gebraucht: "Ich wills tun" (Mt. 8,3). Die Arie Nr. 5 (in Alexandrinern) greift diesen Ausspruch Jesu auf.

Die ganze Kantate baut auf den Choral "Herr, wie du willt" auf. Arie Nr. 4 zitiert dann Mt. 8,2 wörtlich jeweils als ersten Vers dreier Vierzeiler. Eine ähnliche, ebenfalls um einen wörtlichen Bibelspruch herum geschriebene Arie findet sich in Kantate 67 [3]. Auch dort ist der Textdichter nicht bekannt, so daß man also von dort her keine Anhaltspunkte gewinnen kann.

Vielleicht hat Bach hier nach dem Vorbild des Franckschen Textes (BWV 72) sich selbst versucht. Die Verbindung von Choral und Rezitativ mag, wie in BWV 190, durch Neumeisters Text der Kantate 18 angeregt sein.

14) BWV 81 zeigt Ähnlichkeit mit der in ihrer Entstehung folgenden Kantate BWV 83.

Mit den Kantaten 153 und 154 verbindet beide die Verwendung eines als Arioso vertonten Bibelspruchs. Aber keinerlei wörtliche Anknüpfungen, wie sie in den bisher besprochenen Kantaten so zahlreich zu finden waren,

1) II, 245
2) Flossmann, S. 11; vgl. S. 38 und die Ausführungen S.87/88
3) N. T. S. 132

sind hier zu erkennen. Nur der Schlußchoral knüpft jeweils an ein Wort des letzten Rezitativs an (81: "Sturm", 83: "Licht"). Sonst jedoch spielt der Choral keine wesentliche oder gar tragende Rolle in ihnen.

Da auch keine Anaphern auftreten, wovon die andern Kantaten so reichlich Gebrauch machen, sieht es aus, als ob hier ein anderer Dichter am Werk wäre.

15) Der Text der Kantate 148 geht, wenn auch in stark umgearbeiteter Form, auf ein Gedicht aus Henricis "Erbaulichen Gedancken" (1724/25) zurück. So kann BWV 148 kaum schon 1723 komponiert sein (vgl. S.37).

BWV 60 fällt durch einen achthebigen Vers (in Rez. Nr. 2) und zwei unreine Reime aus dem Rahmen: "Boden" : "Toten" und "Speise" : "heiße" (beide in Rez. Nr. 4). Damit scheidet Henrici als Librettist aus, denn bei ihm finden sich weder mehr als sechshebige Verse [1] noch unreime Reime. Außerdem spricht das Entstehungsjahr gegen Picander. Ungewöhnlich ist auch die fast ausschließliche Verwendung von Reimpaarversen; nur zweimal begegnet umarmender Reim.

Neumann und Tagliavini schreiben BWV 66 Bach selbst zu. Dagegen spricht der zerstörte Reim: "aus" statt "gehn" : "entstehn" (Rez. Nr. 4)[2]. Ferner begegnet in diesem Rezitativ die ungewöhnlich hohe Zahl von fünf Waisen. Wahrscheinlich hat Bach auch hier wieder Verse seiner Vorlage ausgelassen [3].

Der (Um-) Dichter von BWV 134, der im positiven Sinn "dichtet" (im Gegensatz zu BWV 136,3), wird aus dem gleichen Grund nicht Bach gewesen sein, da innerhalb der letzten sechs Verse des Rez. Nr. 5 zwei Waisen auftreten. Vielleicht war der Librettist ein Geistlicher: in der Arie (Duett) Nr. 4 spricht er von der "streitenden Kirche", der ecclesia militans.

BWV 73, 67 und 173 fallen durch die Verwendung mehrstrophiger Arien auf, wie sie sich sonst nur noch in BWV 173a (aus der BWV 173 durch

---

1) Der sechste Vers in BWV 216,6 ist zweifellos in einen Drei- und einen Vierheber aufzulösen. Dann ergibt sich zwanglos der Reim "Hempelin" : "hin". "Hin" wäre sonst ohne Reimentsprechung.
2) vgl. S. 59
3) vgl. S. 47

Parodie hervorgegangen ist), in der wahrscheinlich Franck zuzuschreibenden Kantate 172 und in BWV 204 finden [1]. Die betreffende Arie der letzten Kantate ist zweistrophig, die andern sind dreistrophig. In ihrer sonstigen Struktur und ihren Charakteristika weichen diese Kantaten jedoch so stark voneinander ab, daß man sie kaum demselben Dichter wird zuschreiben können.

Bei den andern Kantaten des hier zu behandelnden Zeitraums ist das Bild auf der einen Seite so bunt, auf der andern so gleichförmig, daß sich keine Kriterien für die Klärung der Verfasserfrage finden lassen.

---

1) BWV 15 scheidet, da höchstwahrscheinlich unecht, aus dieser Betrachtung aus.

VII. KAPITEL

Die Choralkantaten

1) In der Zeit vom 1. post Trin. (= 11. 6.) 1724 bis Palmarum / Mariä Verkündigung (= 25. 3.) 1725 führte Bach eine Reihe von achtunddreißig Kantaten gleichen Typs auf, für die sich seit Spitta die Bezeichnung "Choralkantate" eingebürgert hat. Darunter versteht man Kantaten, die auf einem einzigen Choral basieren. Wörtlich erscheinen die erste (als Choralchor) und letzte Strophe (im schlichten Satz)des Chorals, gelegentlich auch eine der mittleren (verbunden mit einem Rezitativ oder einer Arie), während die andern - manchmal nur ein Teil von ihnen - zu Rezitativen und Arien umgeformt sind.

Dieser Kantatentyp ist zu unterscheiden von dem der "reinen" Choralkantate, die textlich ausschließlich aus wörtlich gebrachten Choralstrophen besteht. Freie Texte, also madrigalische Dichtung, fehlen. An solchen Kantaten sind uns neun überliefert: BWV 4, 112, 129, 177, 107, 137, 192, 117 und 97. Nach v. Dadelsens neuer Chronologie verteilen sie sich auf die Jahre 1708 bis 1735. Man kann also nicht sagen, daß dieser Kantatentyp dem hier zu behandelnden entwicklungsgeschichtlich voraufgehe, wie noch Spitta meinte [1]. Zu diesem Kantatentyp hat Bach anscheinend dann seine Zuflucht genommen, wenn die Beschaffung eines"normalen" Kantatentextes Schwierigkeiten machte.

2) Der Geschmack der Zeit war dem Choral nicht günstig (s. S. 60). Vor allem waren es die alten Choräle, die dem 18. Jahrhundert nichts mehr zu sagen hatten. Wie entschieden konservativ Bach eingestellt war, zeigt seine Auseinandersetzung mit Gottlieb Gaudlitz (geb. 1694), dem Subdiakon der Nikolaikirche, in den Jahren 1727/28 [2]. Bach wehrte sich dagegen, daß Gaudlitz "bisher nicht üblich gewesene Lieder" singen ließ. Bei diesem Konflikt handelt es sich vermutlich um einen reinen Kompetenzstreit. Bach hat sich nachdrücklich für die Erhaltung der althergebrachten Rechte des Thomaskantors eingesetzt, wie aus den Streitigkeiten mit seinen Leipziger Vorgesetzten ersichtlich ist. Hamel [3] jedoch sieht in der Auseinan-

1) II, 565 und 576
2) Spitta II, 57 ff; Schweitzer S. 114; Terry S. 170 f; Hamel S. 141 - 143
3) S. 141 - 143 und: Musica 1950, S. 244

dersetzung mit Gaudlitz mehr: den Kampf Bachs gegen die "dichterische und geistige Verwässerung des lutherischen Chorals zum 'geistlichen Volkslied'" [1]. Eindeutig zu klären ist diese Frage nicht, da die Wendung "bisher nicht üblich gewesene Lieder" sich auch lediglich auf eine Mißachtung der de tempore-Choräle beziehen kann. Im Zusammenhang mit diesem Streit schrieb Bach in einem Brief an den Rat der Stadt Leipzig (vom 20. 9. 1728) von der "Verordnung derer Geistlichen Gesänge ... welche mir und meinen Antecessoribus des Cantorats nach Maßgebung derer Euangeliorum [2] und dahin eingerichteten Dreßdner-Gesangbuchs, wie es der Zeit und Umstände conuenient geschienen ..." [3]. Dies spricht für die Annahme, daß Gaudlitz die de-tempore-Choräle außer acht gelassen hat. Jeder Sonntag hatte seinen eigenen Choral, und diese Übung wurde in der Regel streng eingehalten. Daß Gaudlitz ein Theologe war, "der ganz offenkundig im Sinne der aufklärerischen Auflösung der orthodoxen Fundamente wirkt" [4], ist eine bloße Behauptung Hamels, für die er keinen Beweis erbringt.

Eindeutig für Bachs Bevorzugung der altlutherischen (orthodoxen) Choräle dagegen sprechen seine Choralkantaten. Man könnte anführen, Bach habe damals noch nicht mit dem gewandten Verseschmied Henrici zusammengearbeitet und deshalb, da er sich seine Kantatentexte teilweise selbst schrieb, sich die Sache möglichst einfach machen wollen, indem er Choralstrophen teils wörtlich beibehielt, teils umdichtete. Das mag eine Rolle gespielt haben. Doch fehlen z. B., wie bereits auf S. 60 erwähnt, in Francks Dichtungen Choräle vor und nach seiner Zusammenarbeit mit Bach. Das beweist, daß Bach Franck bei der Gestaltung der für ihn geschriebenen Kantatentexte angeregt hat (vgl. S. 26). Davon, daß Bach die Choräle der Matthäuspassion offensichtlich ausgesucht und eingefügt hat, war schon (S. 61) die Rede. Ferner sei darauf verwiesen, daß Bach öfters in seinen Kantaten eine Choralmelodie als instrumentales Zitat bringt [5] - die damaligen Hörer jedenfalls wußten, welches Lied gemeint

---

1) S. 142
2) gemeint sind die sonn- und festtäglichen Perikopen
3) Neumann-Schulze S. 54 f
4) Hamel S. 143
5) in Arien: 12,6; 19,5; 31,8; 101,4; 106,2; 137,4; 143,6; 161,1; in Duetten: 10,5;93,4; 163,5; 172,5; 185,1; in Rezitativen: 5,4; 23,2; 38,4; 70,9; 122,3; in Chören: 14,1; 25,1; 48,1; 77,1; 80,1; 127,1; (135,1; 138,1) (vgl. Neumann, Handbuch, S. 207)

war. Schließlich möge man an die über hundert erhaltenen Choralvorspiele denken, die sich zeitlich auf sein ganzes Leben, von frühester Jugend an, verteilen; noch auf dem Sterbebett hat er das Choralvorspiel über "Wenn wir in höchsten Nöten sein" bzw. "Vor deinen Thron tret ich hiermit" diktiert [1].

3) Von keiner der Choralkantaten ist der Textdichter bekannt. Spitta [2] wie Tagliavini [3] möchten sie alle Henrici zuschreiben. Spitta weist darauf hin, Picander habe in den "Erbaulichen Gedancken" gezeigt, daß er "Kirchenlieder geschickt nachzubilden wußte [4].

Allgemein wird jedoch angenommen, daß Bachs Zusammenarbeit mit Henrici erst 1725 beginnt. Picanders "Erbauliche Gedancken", seine ersten Früchte auf dem für ihn neuen Gebiet der geistlichen Poesie, erschienen ab 1. Advent 1724, also während der Entstehung der Choralkantaten. Mit ihrer Komposition und Aufführung hatte Bach bereits im Juni 1724 (1. post Trin.) begonnen. So erscheint es ausgeschlossen, daß Henrici die - für einen "Dichter" gewiß nicht sonderlich reizvolle - Aufgabe übernommen haben sollte, einen Jahrgang Choralkantaten für Bach zu liefern.

Aber es lassen sich auch aus dem Text der Kantaten selber nicht unerhebliche Kriterien gegen Henricis Verfasserschaft finden. Bei ihm begegnen keine Verse mit mehr als sechs Hebungen [5]. In den Choralkantaten treten jedoch zehn Sieben- [6] und vier Achtheber [7] entgegen. Die in den 30 Picanderkantaten sehr beliebten Einheber (29 an der Zahl) finden sich in den 38 Choralkantaten nur fünfmal. An zweihebigen Versen kommen bei Henrici 204 vor (davon 91 in Arien, Duetten oder nach Arienschema gebauten Chören), in den Choralkantaten nur 77 (davon 13 in Arien etc.). Neun Choralkantaten, also fast ein Viertel, enthalten überhaupt keine Verse mit weniger als drei Hebungen, eine (BWV 122) sogar nicht einmal Dreiheber. Metrische Gewaltsamkeiten wie "Wo Heulen

1) nach Forkel (S.53) diktierte Bach es seinem Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol, nach Philipp Emanuel Bach "einem seiner Freunde aus dem Stegereif" (s. dazu: Georg v. Dadelsen, Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises, S. 16)
2) II, 575
3) zu BWV 111 u. 124 äußert er sich nicht
4) II, 575
5) vgl. S. 69
6) in BWV 20, 33, 99, 38, 121 (2x), 92, 93 und 125 (2x)
7) in BWV 20, 116, 121 und 125

und Zähnklappen sein" (BWV 20,11) oder "Und den Tod ewig schmecken nicht" (BWV 127,4) sucht man bei Henrici vergebens. Auch der unreine Reim "heißest" : "beweisest" (BWV 116,3) spricht gegen ihn (vgl. S. 69). Der für Picander charakteristische Metrumwechsel innerhalb einer Arie findet sich nur in BWV 127, jedoch in gänzlich unpicanderscher Art.

Die für Henrici ebenfalls typischen priamelähnlichen Wendungen (S. 54) fehlen in den Choralkantaten völlig. Während Picander von "Vernunft" und "Verstand" selbstverständlich nur im positiven Sinn (BWV 213,2 und 201,4) spricht, werden sie und der "Witz" in den Choralkantaten BWV 2,2, 180,4 und 121,3 negativ beurteilt [1]. Bei Picander ist von "Sünde" etc. nur fünfmal die Rede (S. 54), in den Choralkantaten dagegen dreißigmal. Apokopierte Formen, wie Henrici sie in seinen Kantaten dreiundzwanzigmal verwendet (ebda.), kommen in den Choralkantaten nicht vor. Ferner tritt "sein" (als 3. Pl. Präs. des Verb. subst.) nur in BWV 20 auf, bei Picander dagegen neunmal (ebda.). "Kriegen" (H: 6x) fehlt in den Choralkantaten, ferner "sonder" (= "ohne") (H: 5x, BWV 135,4 jedoch "ohne") und "vergnügt"(H: 5 x). Auch wird in ihnen nie ein Vers wiederholt, was Picander gelegentlich (4x, S.54) tut.

Der Abweichungen von Henricis Auffassung und Stil sind also so viele, daß seine Verfasserschaft bei den Choralkantaten ausgeschlossen erscheint.

Man nimmt allgemein an, sämtliche Choralkantaten stammten von einem einzigen Librettisten [2]. Ihr im Grunde gleiches Aufbauschema legt diese Annahme in der Tat nahe.

BWV 93, 178, 94, 101 und 113, die, nur durch die "reine" Choralkantate BWV 107 unterbrochen, unmittelbar hintereinander komponiert worden sind (9. 7. bis 20. 8. 1724), bilden aufgrund ihres verwandten Aufbaus - vor allem wegen der Vermischung von Choralversen mit madrigalischen - eine deutliche Gruppe. Eine andere Reihe enthält jeweils eine

1) Franck (BWV 152 und 186a) und Mariane v. Ziegler (BWV 175) sind ebenfalls Antirationalisten. Auch Bach gehört offensichtlich zu ihnen; das bestätigen die wohl von ihm hinzugedichteten Schlußverse des Rezitativs Nr. 4 in der Zieglerkantate BWV 128:

So schweig, verwegner Mund,
Und suche nicht dieselbe zu ergründen.

2) Spitta II, 575

Arie in reinen Daktylen [1]: BWV 78, 96, 5, 115, 26, 62, 124, (126) und 1. Die Eigenheiten sind jedoch nicht so groß, daß man für beide Gruppen einen gesonderten Verfasser annehmen müßte.

Bei Bachs Vorliebe für den Choral liegt es nahe, den Verfasser in Bach selbst zu suchen. Als starkes argumentum e silentio sei darauf hingewiesen, daß in keiner Choralkantate zerstörte Reime vorkommen [2].

Für Bach spricht der häufige Gebrauch von "so" als Relativpronomen (19 x), was zwar gelegentlich (7 x) bei Henrici (geb. 1700), aber z. B. weder bei M. v. Ziegler (geb. 1695) noch bei Neumeister (geb. 1671) oder Franck (geb. 1659) - jedenfalls in den von Bach vertonten Texten - vorkommt. In Bachs Briefen [3] finden sich dagegen 76 Belege, davon 59 in Autographen. Über die Flötenstimme zur letzten Arie der Kantate 101 schreibt er: "Aria, so vorm Schlußchoral kömmt" [4]. Gewiß ist Bach nicht der einzige gewesen, der damals noch "so" als Relativpronomen verwendete - auch Hunold (geb. 1681), Helbig (geb. ?) und Haupt (geb. ?) tun das -, aber bei Bach ist dieser Gebrauch auffallend häufig.

Außerdem sei darauf aufmerksam gemacht, daß in BWV 3,3 "darf" im alten Sinn von "bedarf", "brauche", vorkommt. Bachs Briefe bieten sechs Parallelen [5], das gesamte Kantatenschaffen nur eine: BWV 207a,6 (Textdichter unbekannt, vielleicht Bach?).

In den Choralkantaten spielt das Wort "Kreuz" mit seinen verschiedenen Ableitungen eine auffallend große Rolle; es begegnet sechzehnmal, in Henricis Kantaten z. B. nur viermal. Auch hierbei mag man an Bach denken, in dessen kompositorischem Schaffen das Symbol des Kreuzes von Bedeutung ist [6].

---

1) Wenn Henrici Daktylen in Arien verwendet, mischt er sie fast ausnahmslos mit Jamben oder Trochäen.
2) Abgesehen von BWV 125,2. Diese Kantate ist allerdings nur in teilweise autographen Stimmen überliefert - die autographe Partitur ist nicht erhalten - und in Stimmenabschriften, die das richtige Reimwort bieten.
3) hrg. v. Neumann und Schulze (s. Lit.-Verz.)
4) Neumann, Bildbiographie S. 91 (Faksimile)
5) Neumann-Schulze, S. 24, 36, 37, 63, 139 und 150
6) s. u.a.Smend I, 16 u.24. In einem Brief an Joh.Friedr.Klemm vom 24.5. 1738 heißt es: "... so muß mein Creütz in Geduld tragen ..." (Neumann-Schulze S. 107). Unter einen Stammbucheintrag für Johann Gottfried Fulde aus Nimtzsch in Schlesien vom 15.10.1747 schreibt Bach: "Christus Coronabit Crucigeros" (Neumann-Schulze S. 243).

In der Johannespassion Nr. 48 ersetzt Bach Brockes' "Mörderhöhle" durch "Marterhöhle" (S. 62). Das gleiche Wort begegnet in der Choralkantate BWV 124,4 und in der vielleicht von Bach stammenden Kantate 153,5.

Daß ein Kantatentext nicht unbedingt von einem Geistlichen herrühren muß, wenn von "Kirche" und "Ketzerei" (BWV 2,2 und 3) die Rede ist, zeigt die von Henrici verfaßte Kantate BWV Anh. 4 (b), 5, in der die gleichen Worte vorkommen.

Zusammenfassend ließe sich also sagen, daß vieles dafür, nichts dagegen spricht, in Bach selbst den (Um-)Dichter der Choralkantaten zu sehen.

Zwischen der vierten und fünften Choralkantate führte Bach (4. post Trin. / Mariae Heimsuchung) BWV 10 ("Meine Seel erhebt den Herren") auf. Zugrunde liegt dem Text das Magnificat, der Lobgesang Mariae (Luk. 1, 46 - 55). Der Bibeltext ist, wie der Choraltext in den Choralkantaten, teilweise wörtlich beibehalten, teilweise zu Rezitativen und Arien frei umgedichtet. Strukturmäßig - und nicht nur zeitlich - gehört BWV 10 also zu den Choralkantaten. Auch hier finden sich Betonungen, wie sie in den Choralkantaten begegnen: "Elénden" (Nr. 2), "Gewáltige" (4), "Húngrigen" (4) und "ménschliche" (6). Zerstörte Reime kommen nicht vor. Man darf daher BWV 10 wohl auch dem Verfasser der Choralkantaten zuschreiben, vermutlich also Bach.

VIII. KAPITEL

Die Kantaten ab Ostern 1725

1) Die letzte Choralkantate (BWV 1) führte Bach Palmarum / Mariae Verkündigung (= 25. 3. 1725) auf. Fünf Tage später (Karfreitag, den 30. 4.) erklang die Johannespassion (in ihrer zweiten Fassung), am ersten Ostertag (= 1.4.) das Osteroratorium (BWV 249). Dann folgen die drei in Kapitel VI,7 (S. 56 - 58) besprochenen Kantaten BWV 6, 42 und 85. Zwischen Jubilate (= 22.4.) und Trinitatis (= 27. 5.) 1725 führte Bach dann die neun Kantaten nach (umgearbeiteten) Texten Mariane von Zieglers auf (S. 42). Die für das Reformationsfest 1725 geschriebene Kantate 79 wurde bereits in Kapitel VI,7 (S.56 - 58) behandelt.

Die sicheren Datierungen Dürrs und von Dadelsens werden ab Ende 1725 immer spärlicher. Bis zu Bachs Tode lassen sich nur noch 75 Kantaten sicher und 28 zeitlich einigermaßen bestimmen. Da die Arbeiten der genannten Forscher auf Papier- und Schriftuntersuchungen basieren, versagen sie für die Datierung der zwölf Kantaten, deren Autographe nicht erhalten sind [1].

Von 42 Kantaten dieses Zeitraums kennen wir die Textdichter: Henrici: 24, Franck: 3, Gottsched: 3, Neumeister: 1, Haupt: 1, Winckler: 1 und Clauder: 1.

Acht Kantaten sind "reine" Choralkantaten. BWV 204 geht auf einen Hunoldschen Text (M I) zurück, BWV 19 und 84 auf Picandersche. Der Text von BWV Anh. 19 wurde wahrscheinlich von dem Thomaner Johann August Landvogt verfaßt. Die Librettisten der restlichen Kantaten sind unbekannt.

Man sieht, daß Henrici, mit dem Bach spätestens ab Februar 1725 zusammenarbeitete, keineswegs der einzige Librettist Bachs in dieser Zeit war. Seinen Anteil an den Kantatentexten wird man also nicht überschätzen dürfen.

Im Jahre 1726 führte Bach eine Reihe von achtzehn Kantaten seines Vetters, des Meininger Hofkapellmeisters Johann Ludwig Bach auf, am Kar-

1) Fünf von ihnen kennen wir nur dem Namen nach. Text und Musik sind verschollen.

freitag des gleichen Jahres die Markuspassion von Reinhard Keiser, die er schon in Weimar zu Gehör gebracht hatte.

An größeren Gruppen lassen sich aus diesem Zeitraum nur noch die zehn Kantaten aus Henricis Jahrgang Kirchenkantaten (Vorwort datiert vom 28.6.1728 [1]), und die sechs Kantaten des Weihnachtsoratoriums erkennen. Offensichtlich hat sich Bach, nachdem er in den ersten Leipziger Jahren einen größeren Vorrat an Kirchenkantaten geschaffen hatte, später darauf beschränkt, die bestehenden Jahrgänge gelegentlich zu ergänzen.

2) Das sogenannte Osteroratorium (BWV 249) [2] ist eine Parodie der Schäferkantate zum Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels, der fünf Wochen vorher, am 25. 2. 1725, gefeiert worden war [3]. Diese ist, wie S. 37 erwähnt, die erste Kantate, die Bach nachweislich auf einen Text Henricis (H I) komponiert hat. Neumann [4] nimmt an, daß auch die Umdichtung des Textes zum Osteroratorium von Picander herrührt. Dagegen spricht der nur dialektisch reine Reim "Dank" : "Lobgesang" (Schlußchor). Solche Reime verwendet Henrici nur - und hier natürlich absichtlich - in der sogenannten Bauernkantate [5] (BWV 212): "flink" : "Ding" (Nr. 1) und"Strunk" : "genung" (5) [6]. In seinen sonstigen Kantaten achtet er streng auf Reimreinheit.

---

1) Dürr (BJ1957, S. 19) vermutet, daß Bach diesen Jahrgang ganz komponiert hat, die andern Kantaten jedoch verlorengegangen sind.

2) Es besteht nur aus madrigalischen Texten; BW und Choräle fehlen. Dadurch unterscheidet es sich wesentlich vom Weihnachts- und Himmelfahrtsoratorium sowie den Passionen.

3) Smend, Neue Bachfunde. In: AfMf VII, S. 3 ff (1942). Vgl. auch: Smend V, S. 23 bis 25 und: Dürr, Osteroratorium (Schäfer-Kantate). In: Programmheft zum 40. Deutschen Bachfest in Hamburg (10. bis 14. Juni 1965), S. 132 f

4) N. T. S. 121

5) Picander nennt sie in H V: "Cantate en burlesque"

6) Ferner: "galant" : "niemand" (9),
"dieser" : "Steur-Reviser" (22),
"liederlich" : "wenn ich" (16),
"Bärenhäuter" : "weiter" (2),
"schlimm" : "üm" (5),
"her" : "wär" (2),
"Wespenheer" : "wär" (3),
"trefflicher" : "Kammerherr" (7) und
"daher" : "wär" (10).
In der von Philipp Emanuel auf dem Titelumschlag zur autographen Partitur "comische Cantate" genannten Kaffekantate (BWV 211) reimt "her" : "Zeidelbär" (1). Der Text dieser Kantate stammt ebenfalls von Picander (H III).

3) Scheide [1] möchte BWV 146 Henrici zuweisen und bezeichnet BWV 110, 57, 151, 16 und 13 als "in Anlehnung an Picanders Stil". Dies mag für BWV 146 zutreffen. Das Aufbauschema ist identisch mit dem von BWV 149 und 193a. Typisch für Picander ist der Metrumwechsel in der zweiten und dritten Arie: Der fünfte und letzte Vers der sonst jambischen zweiten Arie ist daktylisch, der fünfte und letzte der sonst daktylischen dritten Arie jambisch. Charakteristisch für Henrici ist ferner das anaphorische "Mit Weinen ..." (Nr. 3). Es kommen zwar keine einhebigen Verse vor, wohl aber zwei zweihebige und keine Verse mit mehr als sechs Hebungen. An apokopierten Formen begegnen: "wär" (2), "veracht" (2) und "glänz" (6) (vgl. S. 54 u. 74). Auch eine Art Verswiederholung (vgl. S. 54) bietet Nr. 2:

Ach wer doch schon im Himmel wär! (Vers 1)

und:

Ach! wenn ich doch,
Mein Jesu, heute noch
Bei dir im Himmel wär!

"Sünde" etc. wird nicht erwähnt, obwohl der Inhalt dies nahegelegt hätte ("Sodom" in Nr. 2) (vgl. S. 54 u. 74). Hingewiesen sei auch auf den seltsamen Gebrauch von "gebären" (Nr. 4). Im gleichen (übertragenen) Sinn sowie ebenfalls mit Dativ- und Akkusativobjekt tritt das Wort in der Matthäuspassion (Nr. 10) auf, deren Text gleichfalls von Picander stammt (H III):

BWV 146,4:	Matth.-Pass. Nr. 10:
Ich säe meine Zähren	Buß' und Reu'
Mit bangem Herzen aus.	Knirscht das Sündenherz entzwei,
Jedoch mein Herzeleid	Daß die Tropfen meiner Zähren
Wird mir die Herrlichkeit	Angenehme Spezerei,
Am Tage der seligen Ernte gebären.	Treuer Jesu, dir gebären.

Man kann also sagen, daß vieles dafür und nichts dagegen spricht, diese Kantate Henrici zuzuschreiben.

Von BWV 32 hat Smend m. E. überzeugend nachgewiesen, daß in ihr die Parodie einer Köthener (weltlichen) Kantate vorliegt [2]. Außer musikalischen

---

1) BJ 1961, S. 13

2) N. T. S. 71

Gründen führt er das Duett Nr. 5 an [1], das in der Kirchenkantate als Zwiegespräch zwischen Jesus und der Seele erscheint.

An solchen Duetten in Form eines Zwiegesprächs finden sich in den erhaltenen Kantaten Bachs nicht weniger als dreiundzwanzig [2]. Gesprächspartner sind in sechs Jesus und die Seele, in zweien Furcht und Hoffnung, in einer der Hl. Geist und die Seele, in den übrigen 14 (weltlichen) mythologische oder allegorische Gestalten. Der weitaus größte Teil gehört also in den Bereich der weltlichen Kantaten (mehrmals enthält eine Kantate zwei solcher Duette). Das ist umso auffallender, als die weltlichen Kantaten nur etwa 10 % von Bachs erhaltenem Kantatenschaffen ausmachen.

Von den neun geistlichen Kantaten mit solchen Duetten (BWV 152, 32, 66, 145, 172, 21, 49, 60 und 140) beruhen drei nachweislich auf Parodien (32, 66 und 145). Da unter Bachs weltlichen Kantaten mit wesentlich höheren Verlusten gerechnet werden muß als unter seinen geistlichen, ist es zumindest nicht ausgeschlossen, daß auch noch einige der sechs übrigen Duette Parodien (von verlorenen weltlichen) darstellen.

Die älteste dieser neun Kirchenkantaten ist BWV 172 (1714), deren Text wahrscheinlich von Franck stammt [3]. Noch im gleichen Jahr entstand BWV 152, deren Textdichter nachweislich Franck (F I) ist. Auch Kantate 21 rührt wohl - wenigstens teilweise - textlich von ihm her. Von den andern sechs Kantaten kennen wir nur noch bei der z. T. auf einer Parodie beruhenden Kantate 145 den Librettisten: Picander (H III).

Solche Dialogi (Bach überschreibt die Kantaten 57, 32, 49 und 60 "Dialogus" oder "Concerto [4] in Dialogo") gab es also bereits 1714. Franck liebte sie besonders [5]. Ihr geistiger Ursprung liegt im Hohen Lied. Im 17. Jh. war diese Brautmystik - zunächst vom Pietismus ausgehend - sehr beliebt (vgl. Angelus Silesius: "Heilige Seelenlust oder Geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche", 1657).

---

1) N. T. S. 71

2) Nicht mitgezählt sind die Kantaten, in denen Zwiegespräche lediglich in Form eines Rezitativs vorkommen, sowie solche, die nur Duette enthalten, in denen beide Partner den gleichen Text singen, die also keine eigentlichen Zwiegespräche darstellen.

3) s. Spitta II, S. 225 f

4) wie auf S. 3 erwähnt, überschreibt Bach seine Kantaten, wenn er überhaupt eine Gattungsbezeichnung angibt, fast immer "Concerto".

5) Spitta II, 227

Sie unterscheiden sich nicht wesentlich von weltlichen Liebesduetten. Textlich brauchte bei diesen Parodien also nicht viel geändert zu werden.

Die Kantaten 32 und 57 weisen eine starke Verwandtschaft auf. Man vergleiche den Aufbau:

BWV 57	BWV 32
1) Arie (Joh. 1,12)	Arie (Seele)
2) Rez. (Seele)	Rez. (nach Lk. 2,49)
3) Arie (Seele)	Arie (Jesus)
4) Rez. (Jesus-Seele)	Rez. (Seele-Jesus)
5) Arie (Jesus)	Duett (Seele-Jesus)
6) Rez. (Jesus-Seele)	Choral
7) Arie (Seele)	
8) Choral	

Der Evangeliumspruch, mit dem Kantate 57 beginnt, wird in 32 als Nr. 2 nachgeholt. Beide Kantaten enthalten eine Arie, die Jesus in den Mund gelegt ist. In BWV 57 hat die Seele ein Rezitativ und eine Arie mehr als in 32. Wahrscheinlich sind in 32 ein Rezitativ und eine Arie bei der Parodierung ausgelassen worden. Smend [1] weist zwei Fälle nach, in denen eine weltliche Kantate bei der Übertragung in dieser Weise gekürzt wurde. Sowohl in BWV 57 wie in 32 finden sich zwei Zwiegespräche zwischen Jesus und der Seele; in der ersten Kantate sind beide als Rezitativ, in der zweiten eins als Rezitativ, eins als Arie vertont. Vielleicht ist bei der Parodierung - wenn es sich um eine solche handelt - ein Duett in Arienform ausgefallen.

Die Ähnlichkeit der beiden Kantaten geht so weit, daß man auch in BWV 57 eine Parodie sehen kann. Beide Kantaten sind, wie wir seit der neuen Chronologie Dürrs und v. Dadelsens wissen, im Abstand von etwa fünf Wochen (in dieser Fassung) uraufgeführt worden. Entstanden ist zumindest BWV 57 (für den 2. Weihnachtstag) wohl schon in der Adventzeit 1725, während der, wie schon erwähnt (S. 33), in den Leipziger Kirchen keine Figuralmusik erklang. Dafür mußten in der Zeit vom 1. Weihnachtstag bis zum 1. p. Ep., also innerhalb von zwanzig Tagen, sieben Kantaten aufgeführt

---

1) Bach in Köthen S. 29 u. 33,
ähnlicher Fall S. 34

werden. In einer solchen Situation wird Bach nicht selten zu älteren Kantaten gegriffen haben, die nur umzutextieren waren [1].

Auch wenn Kantate 57 keine Parodie ist, muß man sie mit BWV 32 zusammensehen. Beide verwenden den Chor lediglich für den Schlußchoral; an Solisten treten nur Sopran und Baß auf. Alle Nummern - sogar die Choräle - sind entweder Jesus oder der Seele in den Mund gelegt. Auf andere Gemeinsamkeiten wurde schon hingewiesen.

Man hat beide Kantaten Picander zugewiesen [2]. Das mag zutreffen. Die zahllosen "Grabe-Seuffzer" [3] in BWV 57 erinnern an die nachweislich von Henrici herrührenden Kantaten 157, 145, 149, 156 und 197a. Es gibt nur ganz wenige sicher von Picander stammende Kirchenkantaten, in denen er sich nicht wenigstens einen "Grabe-Seuffzer" abzwingt [4]. Man vergleiche etwa: "Ach striche mir / Der Wind schön über Gruft und Grab, / ... / Wohl denen, die im Sarge liegen" (BWV 57,6) mit: "Ach, wie vergnügt / Ist mir mein Sterbekasten, / Weil Jesus mir in Armen liegt!" (BWV 157,4).

Daß Henrici sich dazu herabließ, ältere Bachsche Kantaten umzutextieren, beweist BWV 190a. Diese Kantate zum Jubelfest der Augsburger Konfession 1730 entstand aus der für Neujahr 1724 komponierten Kantate 190. Picander ließ ihren Text 1732 drucken (H III).

Gegen Picanders Verfasserschaft scheint auf den ersten Blick zu sprechen, daß "Schoß" in BWV 57, Nr. 6, Zeile 1, als Femininum gebraucht ist, während Henrici das gleiche Wort in Kantate 149 (H III) maskulin verwendet (Nr. 5, letzte Zeile [5]). Daß dies jedoch nicht unbedingt beweisend ist, zeigt BWV 40,5, wo "Gift" im gleichen Rezitativ im Abstand von fünf Versen als Neutrum und Maskulinum vorkommt.

Daß die metrischen Schemata nicht dem gewohnten Bild bei Henrici entsprechen, könnte durch den Parodiecharakter der beiden Kantaten (zumindest BWV 32) erklärt werden.

---

1) In die Advents- u. Weihnachtszeit 1725/26 fällt zudem der große Streit Bachs mit der Leipziger Universität, in dessen Verlauf er sich mehrmals an den Kurfürsten wandte (am 31.12.1725 mit einem Brief von 16 Seiten).
2) N. T. S. 28 u. 78, Tagliavini S. 98, Scheide, BJ 1961, S. 13
3) Flossmann S. 11
4) ebda.
5) N. T. S. 354

Für Picander sprechen die Anaphern in BWV 32,5: "Nun verschwinden (-et)" und "Nun".

Die Verfasserschaft Henricis erscheint bei BWV 32 und 57 also durchaus möglich.

Kantate 110 zeigt im Aufbau eine auffällige Ähnlichkeit mit der nur in Abschrift überlieferten und deshalb schlecht datierbaren Kantate für den Neujahrstag "Lobe den Herrn, meine Seele" (BWV 143):

BWV 110	BWV 143
BW (nach Ps. 126, 2f)	BW (Ps. 146,1)
Arie	Choral (als Arie)
BW (Jer. 10,6)	BW (Ps. 146,5)
Arie	Arie
BW (Lk. 2,14)	BW (Ps. 146,10)
Arie	Arie
Choral	Choral

Die erste, dritte und fünfte Nummer bestehen in beiden Kantaten textlich aus einem Bibelspruch, wobei den Eingangschören Psalmverse zugrunde liegen. Der Anteil der madrigalischen Dichtungen ist daher gering: drei bzw. zwei Arien, kein Rezitativ. Die Arien bestehen aus je sechs vierhebigen Versen; nur der dritte von BWV 110,4 ist dreihebig. Es liegt nahe, daß Bach hier zwei Silben (etwa ein Adjektiv zu "Wurm") fortgelassen hat. Diese Arientexte stehen mit den Bibelversen nur in sehr losem Zusammenhang. Der Verdacht liegt nahe, daß Bach hier Strophen aus "Oden" (im Sinne der ersten Hälfte des 18. Jhs.) mit Bibelversen und Choralstrophen selbst zu Kantatentexten verarbeitet hat. Daß Henrici der Verfasser dieser Odenstrophen ist, erscheint nicht ausgeschlossen, weil sich Strophen aus sechs vierhebigen trochäischen Versen bei Picander nicht selten finden (z. B. BWV 149,2; 188,1; 190,3 u. 5; Anh. 3,2 und Matthäuspassion Nr. 19). Die Zusammenstellung dagegen hat Henrici wahrscheinlich nicht besorgt, da sich Kantaten eines derartigen Aufbauschemas bei ihm nicht finden. Auch die Verwendung des gleichen metrischen Schemas in allen Arien spricht gegen ihn. Nur in BWV 190a sind die beiden Arien metrisch gleich; jedoch ist das hier im Parodiecharakter der Kantate begründet.

Nicht im Aufbau, aber in der sprachlichen Diktion zeigt BWV 110 Verwandtschaft mit Kantate 151. Beide fallen durch eine Reihe von Komposita auf: 110: "Himmelskinder" (abwechselnd mit "Gotteskinder" [1]), "Menschenkind", "Freudenlieder", "andachtsvoll"; 151: "Himmelsthron", "Sklavenketten" [2], "Segenskränze", "Gottessohn". Derartige meist aus dem Pietismus stammende Komposita finden sich bei Henrici nur selten.

In BWV 110 und 151 kommt "anitzt" vor, das sich in den andern Leipziger Kantaten [3] nur noch je einmal in der Form "anietzt" (BWV 217a, H I), "anjetzt" (BWV Anh. 18, Winckler) und "anitzo" (BWV -, "Auf, süß entzückende Gewalt", Gottsched) findet.

Eine Übersicht über die in den dreißig Picanderschen Kantatentexten und die in den von Neumann und Schulze edierten Bachbriefen [4] vorkommenden Formen des Adverbs "jetzt" und die davon abgeleiteten adjektivischen Formen ergibt ein eindrucksvolles Bild:

Henrici		Bach	
jetzt	2 x	(an)itzo	2 x
ietzt	6 x	voritzo	7 x
ietzo	1 x	itzund	3 x
jetzger	1 x	itzige(n)	6 x
jetzund	1 x	itziger	3 x
ietzund	3 x		
anietzt	1 x		
itzund	1 x	(vor)ietzo	3 x
		iezig(n)	2 x

Bei dem 15 Jahre jüngeren Henrici finden sich also, von einer Ausnahme abgesehen [5], nur die modernen Formen mit "ie-" oder "je-" (15:1) und nur einmal die altertümliche auf "-o". Dagegen sind die bei Bach

---

1) Matthäus spricht von der βασιλεῖα τῶν οὐρανῶν, das übrige Neue Testament von der βασιλεῖα τοῦ θεοῦ.

2) s. auch BWV 63, Nr. 2, Zeile 6

3) In den in Köthen komponierten Hunoldschen Kantaten begegnet dreimal "anitzt" und einmal "anjetzo".

4) Die von Bach vertonten Texte Picanders enthalten etwa 7.500 Worte, die Bachschen Briefe etwa 4.000.

5) Druckfehler?

auftretenden Formen mit "ie-", mit einer Ausnahme [1], nur in Briefen belegt, die uns nicht im Autograph erhalten sind; er bevorzugt deutlich im Anlaut "i-" (21:5) und im Auslaut "-o" (12). Den klaren Beweis für die Differenz im Anlaut liefern die drei Kantaten, die zugleich in einer Ausgabe Henricis wie in Bachs Autograph vorliegen:

Werk:	Picander:	Bach:
BWV 30a, Nr. 1:	"ietzund"	"itzund"
BWV 211, Nr. 1:	"ietzund"	"itzund"
BWV 211, Nr. 5:	"ietzger"	"itzger"
BWV 213, Nr. 12:	"ietzund"	"itzund"

Bach hat also grundsätzlich jedes "ietz(und)" seiner Textvorlage als "itz(und)" geschrieben. Doch ließe sich aufgrund der einmaligen Schreibung mit "i-" die Verfasserschaft Henricis nicht mit letzter Sicherheit ausschließen. Diese Sicherheit aber bietet der Befund für die Endung der einfachen adverbialen Formen (ohne die Erweiterungen mit "-und"). Picander gebraucht - abgesehen von der vielleicht aus metrischen Gründen zweisilbigen Form "ietzo" in BWV 217a - ausschließlich die modernen einsilbigen Formen auf "-t" (9x), Bach ausnahmslos die altertümlichen zweisilbigen auf "-o" (12x). Das ist durchschlagend.

Fände sich nicht in BWV 151,2 "itzo", so wäre man versucht, diese Kantate eher Henrici als Bach zuzuschreiben, sofern man nicht einen Dritten annehmen will. Da aber weder ein- noch zweihebige, wohl aber ein siebenhebiger Vers vorkommt, Metrumwechsel und apokopierte Formen sowie weitere Picandersche Charakteristika fehlen und sich auch für das ältere präfixlose "bracht" (Nr. 4) bei Henrici keine Parallele findet [2], erscheint seine Verfasserschaft ausgeschlossen. Trotz mancher Unterschiede - Fehlen von Rezitativen in BWV 110, von Bibelversen in 151 - erinnern die metrischen Schemata, die Komposita und das Adverb "anitzt" an die zwei Tage vorher uraufgeführte Kantate 110.

Daß der Text zu BWV 16 nicht, wie Neumann [3] und Tagliavini [4] annehmen, von Bach selbst herrührt, zeigt m. E. die zweite Zeile der Arie Nr. 5.

1) Es handelt sich um den viertältesten erhaltenen Brief Bachs (an August Becker in Halle, vom 22.4.1716), in dem sich wenige Zeilen später "voritzo" findet. Vielleicht ist die Schreibung "ietzo" durch "iederzeit" ausgelöst, das einige Worte vorher steht.
2) Matthäuspassion Nr. 77: "gebracht"!
3) S. 44
4) S. 218

Dort schreibt Bach zunächst dreimal "unser", dann "meiner" Seelen [1]. Offenbar schrieb Bach aus seiner Vorlage zuerst die Pluralform ab, geriet dann aber in die ihm (und seiner Zeit) geläufigere Singularform. (Der Zug der Zeit ging vom "Wir" zum "Ich" [2].) Hätte Bach den Text selbst verfaßt, wäre ihm die Tatsache, daß die gesamte Kantate auf den Plural abgestimmt ist, sicher bewußter gewesen.

Der Text zu BWV 16 erinnert, worauf Scheide hinweist [3], an Henrici. "Laßt uns jauchzen, laßt uns freuen" (Nr. 3) und "Du wirst es ..." (Nr. 4) sind typisch Picandersche Anaphern. Der Siebenheber in Rez. Nr. 2 mag von Henrici als ein drei- und ein vierhebiger Vers gedacht sein. Diese Auffassung liegt nahe, da dieses vierzehnzeilige Rezitativ sonst keine Waise enthielte; das ist zwar nicht ausgeschlossen, aber doch unwahrscheinlich. Das gleiche gilt für den vorletzten Vers des Rezitativs Nr. 4 in BWV 13. Der erste Vers dieser Kantate "Meine Seufzer, meine Tränen" erinnert an Picandersche Anaphern. Da weitere Kriterien fehlen, kann man hier seine Verfasserschaft weder beweisen noch bestreiten.

Zusammenfassend läßt sich also zu BWV 146, die Scheide Picander zuweist, und zu BWV 110, 151, 16, 32 und 13, die Scheide "in Anlehnung an Picanders Stil" bezeichnet, sagen:

Daß BWV 146 von Henrici stammt, dürfte so gut wie sicher sein.

Die Arientexte zu BWV 110 und 143 könnten von ihm sein; daß er sie jedoch in dieser Form zu Kantaten zusammengestellt hat, ist unwahrscheinlich.

Der Text zu BWV 151 stammt gewiß nicht von Picander. Eher wäre ihm BWV 16 zuzuschreiben. Ob BWV 13 von Henrici herrührt oder nicht, läßt sich nicht entscheiden.

Zu BWV 32 (und 57) vgl. S. 127.

4) Scheide [4] weist darauf hin, daß Bachs Kantaten 43, 39, 88, 187, 45, 102 und 17 offensichtlich den Einfluß der Kantaten seines Vetters Jo-

---

1) N. T. S. 44 u. 559
2) 21 Bachsche Kantatensätze fangen mit "Wir" an, 99 mit "Ich".
3) BJ 1961, S. 13
4) BJ 1961, S. 15 - 24

hann Ludwig Bach aufweisen, die Johann Sebastian zwischen dem 4. p. Ep. (= 3.2.) und dem 13. p. Trin. (= 15.9.) 1726 aufgeführt hat. Die Verwandtschaft ist eklatant. Unwahrscheinlich aber ist die Annahme, daß sie vom gleichen Dichter stammen. Auch die Vermutung, Bach selber habe sich nach dem Vorbild seines Vetters hier als sein eigener Librettist betätigt, hat nicht viel für sich. Die Verwendung von Choralstrophen lediglich am Schluß der Kantaten spricht dagegen. Der Gebrauch von "so" als Relativpronomen, der für Bachs Briefe so charakteristisch ist (S. 75), findet sich nur zweimal in BWV 88. Auch "dürfen" im Sinn von "bedürfen", "brauchen", fehlt, ebenso "Kreuz" etc. (ebda.). In BWV 45,3 steht in der autographen Partitur und in den Originalstimmen zuerst "Pein" statt des richtigen Reimworts "Hohn" : "Lohn" (S.59). Daß der erste Vers der Arie Nr. 3 in BWV 88 jambisch gedacht ist, während die andern Verse aus Trochäen bestehen, ist unwahrscheinlich. Vermutlich ist das "Nein", mit dem die Arie beginnt, eine Zutat Bachs. Der dritte Vers des Rezitativs Nr. 6 in BWV 17 ist anscheinend verderbt. Einmal ist der Vers wohl ursprünglich ein Alexandriner gewesen (wie alle andern Verse dieses Rezitativs); zum andern müßte es wohl heißen: "mit frohem Mut genießen" statt "mit frohem Mund". Solche Versehen dürften Bach bei selbstgedichteten Texten nicht unterlaufen sein.

Todessehnsucht fehlt in diesen Kantaten völlig. Davon sind aber nicht nur die meisten seiner kirchenmusikalischen Werke durchtränkt, sondern sogar die beiden Notenbüchlein, die der auf die Vierzig Zugehende für seine zweite Frau, Anna Magdalena, 1722 und 1725 angelegt hat, verzichten darauf nicht. Von den vierzehn Vokalsätzen ist in sieben der Tod das Hauptthema, in zwei weiteren vom Tod und dergl. die Rede. Symptomatisch sind das (weltliche!) Liebeslied"Bist du bei mir, geh ich mit Freuden zum Sterben und zu meiner Ruh" und die "Erbaulichen Gedanken eines Tobackrauchers", in denen anhand einer 'mit gutem Knaster angefüllten' "Tobacks-Pfeife" die vanitas demonstriert wird. Die dritte der sechs Strophen etwa lautet:

Die Pfeife pflegt man nicht zu färben,
Sie bleibet weiß. Also der Schluß,
Daß ich auch dermaleins im Sterben
Dem Leibe nach erblassen muß.
Im Grabe wird der Körper auch
So schwarz, wie sie nach langem Brauch.

Diese dauernde Konfrontation mit dem Tod - Bach erlebte als Neunjähriger den Tod seiner Mutter, als Zehnjähriger den seines Vaters, überlebte seine sieben Geschwister, seine erste Frau und dreizehn seiner Kinder ! - hat seinen Charakter geprägt.

Gewiß sind auch Picanders Kantaten, wie bereits erwähnt, nicht frei von "Grabe-Seuffzern". Doch sprechen gegen ihn die unreinen Reime: "scheidet" : "unbereitet" (BWV 102,6), "getreten" : "erretten" (BWV 43,7), "retten" : "Übertreten" (BWV 45,3) und das völlige Fehlen von Waisen (abgesehen von den sechs Strophen in der von den andern etwas abweichend gebauten Kantate 43).

M. v. Ziegler, der Tagliavini diese Kantaten zuweisen möchte, scheidet wegen der unreinen Reime aus. Außerdem kommen die für sie so typischen apokopierten Formen des Possessivpronomens nicht vor.

Der fehlende Metrumwechsel spricht sowohl gegen Henrici wie gegen M. v. Ziegler.

So heben sich diese Kantaten sehr deutlich von Bachs übrigen Kantatentexten ab. Ihr Librettist ist offensichtlich ein ganz anderer Mensch als Bach. Alle sieben sind auf einen durchweg heiteren, optimistischen Grundton gestimmt. Das Gottesbild dieser Kantaten ist der gütige, liebende Vater, der für jeden sorgt. "Der ewig reiche Gott "(BWV 187,6, in BWV 39,2 "der reiche Gott") schenkt "manch Vaterliebs-Geschenk" (187,5). Er hat "mit milder Hand / ... uns reichlich zugewendet" (39,2) "Das Werk, so er bestimmt, wird keinem je zu schwer" (88,6). Gott "hilft gern" (88,5). Typisch für diese Kantaten sind Wörter wie: "Segen" (39,3; 187,3), "dankbar" (39,5); 43,3), "Dank" (17,3), "Dankbarkeit" (187,6), "freudig" (43,8; 88,6), "Gutes" (187,3; 17,6), "Gnade" (187,3; 17,6), "preisen" (17,2 u. 3), "Güte" (17,3 u. 5), "Lob" (17,5), "lobsingen" (43,3), u.s.f..

Auch zeichnet den Dichter dieser Kantaten ein positives Verhältnis zur Natur aus (17,2 u. 187,2).

Sprachlich fallen diese Kantaten durch eine Reihe von Adverbien auf "-lich" auf: "vollkommentlich" (17,6), "leichtlich" (102,6 u. 88,2), "böslich" (88,2), "sattsamlich" (39,6), "mächtiglich" (88,6), "ewiglich" (43,2 u. 10).

Stilistisch sind Häufungen von Substantiven charakteristisch: wie "Luft, Wasser, Firmament und Erden" (17,2), "Leib, Leben und Verstand, Gesundheit, Kraft und Sinn" (17,6), "Lieb, Fried, Gerechtigkeit und Freud" (17,6), "Schmerzen, Qual und Pein" (43,7), "Jammer, Not und Schmach" (43,9), "Mühe, Überlast, Neid, Plag und Falschheit" (88,6), "mit Furcht, mit Demut und mit Liebe" (45,2), "Heil, Preis, Reich, Kraft und Macht" (43,2).

Zweimal begegnet der Reim "geflissen" : "wissen" (45,2 u. 88,3), zweimal das Adverb "dorten" (102,2 u. 17,6).

Mit dem allen erwecken diese Kantaten den Eindruck, von einem in Bachs Texten sonst nicht wieder auftretenden Verfasser zu stammen. Wer er war, wissen wir nicht. Bach, Henrici und M. v. Ziegler jedenfalls scheiden aus.

5) Bei Betrachtung des Textes der symmetrisch aufgebauten Kantate 58 ("Ach Gott, wie manches Herzeleid" II) fallen mehrere Parallelen zu der Kreuzstabkantate (BWV 56) [1] auf:

BWV 58,2, letzte Zeile: "So will ich dich doch nicht verlassen noch versäumen" (Hebr. 13,5)	BWV 56,2: "Ich will dich nicht verlassen noch versäumen"
BWV 58,4: "So weist mir Gottes Hand / Ein andres Land"	BWV 56,1: "Ich will den Kreuzstab gerne tragen, / Er kömmt von Gottes lieber Hand, / Der führet mich nach meinen Plagen / zu Gott in das gelobte Land."
BWV 58,4: "Ach! könnt es heute noch geschehen, / Daß ich mein Eden möchte sehen!"	BWV 56,3: "O gescheh es heute noch!" und BWV 56,4: "Wie wohl wird mir geschehn, / Wenn ich den Port der Ruhe werde sehn."

1) BWV 56 geht auf einen Kantatentext Neumeisters zurück: "Ich will den Kreuzweg gerne gehen" (vgl. S. 34)

Ferner könnte man in Parallele setzen:

BWV 58,2:	BWV 56,2:
"Und wenn der wütende Herodes"	"Und wenn das wütenvolle Schäumen"

In beiden Kantaten werden die Beschwerden des irdischen Lebens (BWV 58,2 und BWV 56,2) mit den "Wellen", der "Flut des Wassers" verglichen. Eine gewisse Ähnlichkeit könnte man weiter darin sehen, daß in BWV 56 die beiden letzten Zeilen der ersten Arie am Schluß von Nr. 4 wiederholt werden und in BWV 58 die madrigalischen Teile von Nr. 1 und 5 sich entsprechen.

Da BWV 56 am 27. 10. 1726 und BWV 58 am 5. 1. 1727 uraufgeführt wurden, muß man dem Text der Kreuzstab-Kantate die Priorität zugestehen. Beide dürften dem gleichen Dichter zuzuweisen sein. Spitta [1] und Dürr [2] machen auf zahlreiche Ähnlichkeiten innerhalb des Werkes von Franck aufmerksam. Für Henrici sprächen die Schlußchöre der "Passion" aus den "Erbaulichen Gedancken" [3], der Matthäus- und Markuspassion. An Picanderschen Charakteristika begegnen ferner in diesen beiden Kantaten: Metrumwechsel (56,1 u. 3), vier zweihebige Verse (56,2 u. 58,4) und anaphorisches "Da" (56,3). Da weitere Merkmale Henricischer Dichtung fehlen, andererseits sich auch keine Kriterien finden, die Picanders Verfasserschaft ausschlössen, muß die Frage nach dem Dichter offenbleiben.

6) Unter den noch verbleibenden Kantaten befinden sich zwei Choralkantaten (BWV 140 und 14) und acht "reine" Choralkantaten (BWV 137, 129, 192, 112, 177, 97, 100 und 118).

Streng genommen ist BWV 140 keine Choralkantate im eigentlichen Sinn, da alle drei Strophen des Chorals wörtlich gebracht und nur jeweils ein Rezitativ und eine Arie eingeschoben sind. (Diese - pietistisch beeinflußten - madrigalischen Stücke basieren weitgehend auf Versen aus dem Hohen Lied.) Für die Annahme, daß Henrici diese beiden Rezitative und Arien verfaßt hat [4], spricht manches. Der zweite Vers des Rezitativs

---

1) I, 806 u. II, 227

2) Studien S. 70 f

3) abgedruckt bei Spitta II, 873 - 881

4) so N. T. S. 330, Tagliavini S. 100 u. 278

Nr. 2 wird vier Verse später wiederholt. Die Duettform (S.55) der beiden Arien wie der Metrumwechsel (S. 55 u. 74) in der zweiten Arie sind typisch für ihn. Mehr als fünfhebige Verse fehlen. Zweihebige begegnen neunmal, davon sechsmal in der ersten Arie. In Nr. 2 kommt "denen" (= "den") (S. 54) vor.

Verwandt mit dieser Kantate ist BWV 49, obwohl es sich hierbei um keine Choralkantate handelt. Auch hier finden sich die typisch Picanderschen Duette sowie anaphorisches "So" (in Nr. 4). Daß der Text dieser Kantate nicht von Bach selbst herrührt, verraten die beiden Waisen in Nr. 3 (vgl. S. 47).

Daß dagegen BWV 207, 51, 214, 206 und 210 nicht von Henrici stammen, zeigen die unreinen Reime:

BWV 207: "befleißen" und "heißen" : "preisen" (4), "zeugt" : "gleicht" (5) und "Bezeigen" : "reichen" (anscheinend soll in Nr. 2 "Zeit" : "scheint" reimen);

BWV 51: "weisen" : "heißen" (3);

BWV 214: "Lande" : "sandte" (6) und "Zeiten" : "Freuden" (9);

BWV 206: "weisen" : "reißen" (4), "Lorbeerzweigen" : "gleichen" (7);

BWV 210: "Saiten" : "leiden" (7) und "Freude" :"zubereite" (9).

Es fällt auf, daß in BWV 207, 214 und 210 gleich mehrere konsonantisch unreine Reime auftreten (vgl. S.69). Gegen Henrici spricht außerdem das Vorkommen von drei sieben- und fünf achthebigen Versen (ebda.) in BWV 207 und die Betonung "HeldInnen" in BWV 214,7. Auch in BWV 35 begegnen ein sieben- und ein achthebiger Vers sowie der Gebrauch von "Vernunft" und "Verstand" in negativem Sinn (vgl. S. 74).

BWV 51 wird man aber auch Bach kaum zuschreiben können, da in Nr. 1, und zwar in beiden Textfassungen, ein Reim zerstört ist [1].

Von Picander wird dagegen der Text zu BWV 205a stammen. Metrumwechsel begegnet in Nr. 1, 11, 13 und 15, Dreireime zweimal in Nr. 7 und einmal in Nr. 9, "jetzt" zweimal in Nr. 2, "Wohlan!" in Nr. 8 und 14, "Ja, ja!" in Nr. 2. Nr. 8 und 13 sind typisch Picandersche Duette (S. 54 f).

---

1) abgedruckt bei Tagliavini S. 221

7) Nach dem von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola 1754 veröffentlichten Nekrolog [1] hat Bach "Fünf Jahrgänge von Kirchenstücken [2], auf alle Sonn- und Festtage" komponiert. Die drei ersten Jahrgänge lassen sich recht gut rekonstruieren; der vierte bestand wahrscheinlich aus Kantaten auf die Texte, die Henrici 1728 im 3. Band seiner "Ernst-Schertzhafft und Satyrischen Gedichte" veröffentlicht hat [3]. Der fünfte ist verschollen [4].

In seiner Spätzeit hat Bach, abgesehen von besonderen Anlässen, anscheinend nur noch gelegentlich Kantaten komponiert, um die früher geschaffenen Jahrgänge zu ergänzen. Irgendwelche Gruppen lassen sich nicht mehr erkennen.

8) Das sogenannte Weihnachtsoratorium (1734) ist - trotz des autographen Titels - kein eigentliches Oratorium. Bach hat es, soweit wir wissen, nie als Ganzes aufgeführt. Es besteht aus sechs Kantaten, die sich auf die drei Weihnachtstage, Neujahr (Beschneidung), Sonntag nach Neujahr und Epiphanias verteilen, doch so, daß in der zweiten, dritten und fünften Kantate der dort verwendete Evangelientext mit dem Evangelium des betr. Tages differiert.

Von den sonstigen Bachschen Kantaten unterscheiden sich diese sechs des Weihnachtsoratoriums außer ihrer Länge zunächst durch den - analog den Passionen [5] - vom "Evangelisten" wörtlich vorgetragenen Bibeltext. Weiterhin schiebt Bach im Weihnachtsoratorium häufiger als in den meisten übrigen Kantaten Choräle ein, ebenfalls in der Art der Passionen.

Ebenso bekannt wie in ihrer Beurteilung umstritten ist die Tatsache, daß fast alle Arien und Chöre auf madrigalische Texte Parodien sind [6]. Man hat deshalb das Weihnachtsoratorium als künstlerische Schöpfung abgewertet [7]. Dagegen muß man bedenken, daß die Bachzeit den Wert eines "Ori-

---

1) s. S. 28 , Anm. 3
2) die Bezeichnung "Kantate" wird vermieden!
3) BJ 1957, S. 19 (Dürr)
4) ebda. S. 20
5) Spitta (II, 400 f) sieht in den Bachschen Oratorien (zu Weihnachten, Ostern und Himmelfahrt) "eine Rückwirkung der altbeliebten Passionsform" und erklärt damit auch den Titel "Oratorium".
6) Kritischer Bericht zur Ausgabe des Weihnachtsoratoriums im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe, verfaßt von Walter Blankenburg und Alfred Dürr, S. 199 - 209
7) Hierzu u.a.: A. Dürr: Die weltlichen Quellen des Weihnachtsoratoriums. In Programmheft zum 40. Deutschen Bachfest in Hamburg (10. - 14. 6. 1965) S. 126 - 131

ginals" noch bei weitem nicht so hoch einschätzte, wie das seit Herder und dem Sturm und Drang selbstverständlich ist. Eher könnte man sagen, daß das Weihnachtsoratorium - ähnlich wie Händels "Gelegenheitsoratorium" - eine Art Anthologie besonders schöner Stücke darstellen sollte.

Vom Weihnachtsoratorium besitzen wir außer der autographen Partitur [1] und teilw. autographen Stimmen auch einen Textdruck [2], wie er vor den Gottesdiensten an die Gemeinde verteilt wurde. Auf diesem Heftchen ist kein Textdichter genannt. Daraus hat man geschlossen, daß nur Bach selbst in Frage käme, da jeder "Dichterling" sich genannt hätte. Ich habe - im Gegensatz zu dieser Auffassung - auf keinem Textdruck, dessen Titelblatt ich im Faksimile gesehen habe, einen Dichternnamen gefunden. Oft ist nicht einmal der Komponist namentlich angeführt. Daraus kann man also keine Schlüsse ziehen.

Meist wird Picander als Verfasser des Textes angesehen [3]. Das liegt in der Tat nahe. Blankenburg u. Dürr [4] führen eine Menge von Differenzen zwischen der Textgestalt in Bachs autographer Partitur und den dazugehörenden Stimmen einerseits und dem originalen Textdruck andererseits an. Die meisten beruhen zweifellos auf Oberflächlichkeit der Schreibung wie des Drucks [5]. So ist z. B. in IV, 2 im Textdruck der Reim zerstört: "umfangen" statt "umfassen" zu "lassen". Aus solchen u. ä. Stellen ersieht man, daß Bach jener Textdruck nicht als Vorlage zur Komposition gedient hat [6].

Spitta [7] weist auf zwei Arien Johann Georg Ahles - Bachs Vorgänger als Organist in Mühlhausen - hin, die mit dem Eingangschor des Weihnachtsoratoriums textlich verwandt sind. Daraus zu schließen, Bach müsse zumindest der Textdichter dieses Chores sein, geht sicherlich zu weit. In die Matthäuspassion, deren Text nachweislich von Picander stammt, hat Bach,

---

1) Faksimiledruck hrg. v. Alfred Dürr, Kassel und Basel: Bärenreiter o. J. (1960)

2) Faksimile des Titelblattes und des Eingangschors der ersten Kantate: Neumann, Lebenswege S. 239

3) z. B. Schweitzer S. 636, Schering im Vorwort zur Eulenburgpartitur, Walter Blankenburg und Alfred Dürr in Kritischen Bericht der Neuen Bach-Ausgabe, S. 190 - 209

4) Krit. Ber. S. 190 ff

5) Krit. Ber. S. 192 f

6) ebda. S. 209

7) II, 405

wie bereits S. 34 erwähnt, ein Gedicht Francks eingearbeitet, das Henrici kaum gekannt haben dürfte. So könnte Bach bei der Herstellung des Textes für das Weihnachtsoratorium seinen Librettisten auf die Arien Ahles hingewiesen haben. W. Blankenburg und A. Dürr [1] machen auf eine Weihnachtskantate von Telemann aufmerksam: "Jauchzet, frohlocket, der Himmel ist offen". Auch die Kenntnis dieser Kantate wird man eher Bach - Telemann war mit Bach befreundet und Taufpate Philipp Emanuels - als Henrici zutrauen. Aber auch das ist nach dem oben Gesagten kein Beweis dafür, daß Bach wirklich den Text verfaßt hat.

Henricis Verfasserschaft erscheint bei den Stücken ausgeschlossen, in denen unreine Reime begegnen (I,8: "erschaffen" : "schlafen" und II,5: "verheißen" : "weisen"), die Bachs in den Nummern mit zerstörten Reimen (I,7: "erhöhn" statt "erhöhen" : "einzusehen", I,8: "erhält" statt "gemacht" : "Pracht" und IV,3: "Hirt" statt "Hort" : "Wort") [2].

Im Eingangschor von WO III heißt es "itzo". Die vokalisch an- bzw. auslautende Form des Adverbs kommt bei Henrici nur je einmal vor (BWV 205,11 bzw. BWV 249,5; s. S. 84 , Anm.5); in Bachs Briefen ist sie die Regel, im zweiten Fall ohne Ausnahme (ebda.).

Das Rezitativ Nr. 12 in WO II beginnt: "So recht ..." Parallelen finden sich in den beiden von Henrici verfaßten Kantaten 30a und 193a. "Ja, ja!" (III,8) begegnet in den Picander-Kantaten 157,4, 205,2 und 14 und 211,5 (S. 54). "Wohlan!" (IV,5) findet sich bei Henrici in BWV 120b,5, 193a,8, 205,8 u. 10, 211,7, 217,6, 217a,8 und "Auf zum Schertzen" (Rez. Nr. 8) (ebda.).

Auf Picander weisen ferner die Anaphern: "Nun wird ...". (I,3), "Er hat sein ..." (III,3), "Dein(e) ..." (III,5), "Mein Jesus (heißt mein) ..." (IV,3), "Flößt" (IV,4), "Nein ..." (IV,4), "Erleucht(e) ..." (V,5), "Ach, wenn ..." (V,9), "Ich ..." (VI,8) und "Was will ..." (VI, 10) (vgl. S. 54).

---

1) NBA II/6, Krit. Ber. S. 201

2) vgl. S. 59 , Anm. 4

II,6 weist ein bei Picander häufiges metrisches Schema auf. Zu seinen Eigenheiten gehören die Verswiederholung von IV,1 und die Dreireime von V,1 und VI,10 (S. 54).

Apokopierte bzw. synkopierte Formen begegnen in II,12: "heut", III,3: "getröst", (: "erlöst") und V,1: "bereit'" (: "anheut" und "erfreut" (vgl. S. 54).

Der vorletzte Vers in III,3 ist im Text zu betonen: "Seht, Hirten! dies hat er getân", in Bachs Vertonung jedoch: "Seht Hirten! dies hât er getân". Es ist nicht anzunehmen, daß Bach, wenn er selbst der Dichter der Verse dieses Rezitativs wäre, seinem eigenen Metrum derart widersprochen hätte. Daß dieser Vers daktylisch gedacht ist, während die andern fünf jambisch sind, ist unwahrscheinlich; Metrumwechsel begegnet fast ausschließlich in Arien. Da die oben erwähnte Anapher in diesem Rezitativ ("Seht ..." und "Geht ..." als Binnenreim ist ein anapherähnliches Stilelement) für Henrici, die Diskrepanz in der Betonung des vorletzten Verses gegen Bach als Dichter spricht, liegt Picanders Verfasserschaft bei diesem Rezitativ besonders nahe.

Manche Kriterien deuten also auf Bach, manche auf Henrici als Textdichter des Weihnachtsoratoriums. So mag, wie in vielem, Spitta [1] auch für die Textgrundlage des Weihnachtsoratoriums recht haben: Bach und Henrici haben sich in die Aufgabe geteilt. [2]

Das gleiche dürfte für viele Bachkantaten gelten, ohne daß man im einzelnen den Anteil Bachs von dem Henricis oder anderer immer scharf trennen könnte.

---

1) II, 404

2) Das vermuten auch Blankenburg und Dürr, Krit. Ber. S. 209

Ergebnisse

Im Verlauf der Arbeit haben sich einige Gesichtspunkte ergeben, unter denen man der Verfasserfrage bei den im Grunde recht einheitlichen Bachschen Kantatentexten näherkommen kann.

Vor allem haben sich Kriterien gefunden, die die Verfasserschaft Henricis und Mariane von Zieglers sicher ausschließen.

Da Henrici sich in der vom 1. Advent 1724 datierten Vorrede zu seinen "Erbaulichen Gedancken" veranlaßt sieht, seine Wendung zur geistlichen Poesie zu rechtfertigen (vgl. S. 36), erscheint es ausgeschlossen, daß er schon vorher für die beiden Hauptkirchen in Leipzig geistliche Kantatentexte geschrieben hat. Seine Verfasserschaft ist aber auch aus stilistischen Gründen bei den vor 1725 entstandenen Kantaten unwahrscheinlich.

Henrici achtet streng auf absolute Reimreinheit (vgl. S. 69 u. 78 f); Reime, die nur dialektisch rein klingen, kommen bei ihm nicht vor (S. 69). Ebenso fehlen Verse mit mehr als sechs Hebungen (ebda.), während er ein- und zweihebige Verse bevorzugt (S. 73). Häufiger Metrumwechsel (S. 55, Anm. 2 u. S. 74) und Anaphern (S. 54) sind für ihn charakteristisch. Weitere Einzelcharakteristika zum Wortschatz und zum Stil sind in der Übersicht S. 54 f. und S. 74 zusammengestellt.

Auch M. v. Ziegler meidet unreine Reime (S. 57). Typisch für sie sind apokopierte Formen beim Possessivpronomen (ebda.).

Zerstörte oder fehlende Reime sprechen gegen Bachs Verfasserschaft (S. 50 u. 59).

Bei der Übernahme und Bearbeitung fremder Texte erweist sich Bach als gleichgültig gegen ihre stilistischen und formalen Eigenheiten. Daher ist er unempfindlich gegen die Zerstörung von Reimen durch Änderung eines Reimworts oder Herausnahme ganzer Verse. Ihm kommt es allein auf die dogmatisch-inhaltlich richtige Aussage an (S. 50 und 59).

Auf Bach als Textdichter deuten betonte Verwendung von Chorälen (S. 60) und auffallend häufiger Gebrauch von "so" als Relativpronomen (S. 75).

Starke inhaltliche und sprachlich-stilistische Verknüpfung der madrigalischen Teile mit den Chorälen zeigt, daß die Choräle nicht nachträglich (von Bach) in die betreffenden Texte eingeschoben worden sein können (S. 56 f, 61 - 63, 65 f. u. 69).

Ähnlichkeiten in Aufbau, Wortschatz etc. deuten auf den gleichen Verfasser (S. 24 f: BWV 12, 172 u. 182, S. 25 f: BWV 21, S. 27 f: BWV 54, 170 u. 199, S. 47: BWV 22 u. 23, S. 50 f: BWV 75 u. 76, S. 52: BWV 70 u. 147, S. 54 f: Henrici, S. 60 f: BWV 40, 64 u. 65, S. 62 f: BWV 153 u. 154, S. 74 f: Choralkantaten, S. 81 - 83: BWV 32 u. 57, S. 83: BWV 110 u. 143, S. 86 - 89: BWV 17, 39, 43, 45, 88, 102 u. 187, S. 89 f: BWV 56 u. 58, S. 89 - 91: BWV 49 u. 140).

Die Zuweisung der Kantaten 182, 12 und 172 (S. 24 f) sowie einzelner Nummern von BWV 21 (S. 25 f) an Salomon Franck konnte erhärtet werden.

BWV 54 stammt offensichtlich vom gleichen Dichter wie BWV 199 und 170, vermutlich von dem Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (S. 26 - 28).

Bei Vergleich von BWV 63 mit der eng verwandten Kantate von Gottfried Kirchhoff scheint dem Text der Bachschen Kantate die Priorität zu gebühren (S. 28 f).

BWV 173a und 202 (S. 31 f) stammen offensichtlich von zwei in Bachs Kantatenschaffen sonst nicht wieder auftretenden Librettisten, von einem dritten die Kantaten 17, 39, 43, 45, 88, 102 und 187 (S. 86 - 89).

Die Erweiterung und Umformung von BWV 147a und 70a zu 147 und 70 ist anscheinend von einem andern (Bach?) vorgenommen worden als die von BWV 186 a zu 186 (S. 52 f).

BWV 190 geht - wenigstens textlich - wohl nicht auf ein Köthener Werk zurück (S. 64 - 66).

Picander ist nicht der Dichter der Choralkantaten (S. 73 f). Wahrscheinlich ist es Bach selbst (S. 75 f). Das gleiche gilt für BWV 10 (S. 75).

Durch Vergleich mit BWV 32 zeigte sich, daß BWV 57 vermutlich ebenfalls Parodie (einer verschollenen weltlichen Köthener Kantate) ist (S. 79 - 82).

Möglich ist, daß Bach sich die Texte zu den Kantaten 40, 64, 65 (S. 60 f) und 73 (S. 68) selbst dichtete.

Die Verfasserschaft Bachs erscheint dagegen unwahrscheinlich bei den Kantaten BWV 16 (S. 85 f), BWV 22 (S. 47 - 50), BWV 23 (ebda.), BWV 24 (S. 59), BWV 42 (S. 58), BWV 45 (S. 86 - 89), BWV 51 (S. 91), BWV 66 (S. 69), BWV 74 (S. 59), BWV 85 (S. 56 - 58), BWV 102 (S. 86 f), BWV 120a (S. 59), BWV 125 (ebda.), BWV 134 (S. 69), BWV 149 (S. 59), BWV 152 (ebda.), BWV 176 (ebda.) und BWV 207a (ebda.).

Die Kantatentexte zu BWV 32 (S. 82 f), BWV 49 (S. 91), BWV 57 (S. 91), BWV 140 (S. 90 f), BWV 146 (S. 79) und BWV 205 a (S. 91) stammen offensichtlich von Henrici, jedoch nicht die von BWV 25 (S. 53 - 55), BWV 46 (S. 53 f), BWV 51 (S. 91), BWV 69 a (S. 53 - 55), BWV 77 (ebda.), BWV 105 (ebda.), BWV 136 (ebda.), BWV 151 (S. 84 - 86), BWV 179(53-55.), BWV 206 (S. 91), BWV 210 (ebda.), BWV 214 (ebda.) und BWV 249 (S. 78).

Die Verfasserschaft Mariane von Zieglers erscheint ausgeschlossen bei den Texten zu BWV 6 (S. 56 f), BWV 37 (ebda.), BWV 42 (ebda.), BWV 44 (ebda.), BWV 79 (ebda.), BWV 85 (ebda.), BWV 86 (ebda.) und BWV 166 (ebda.).

Weder Henrici noch M. v. Ziegler haben die Texte der Kantaten BWV 17 (S. 88), BWV 39 (ebda.), BWV 43 (ebda.), BWV 88 (ebda.), BWV 102 (ebda.) und BWV 187 (ebda.) verfaßt.

In die textliche Gestaltung des Weihnachtsoratoriums (wie wohl auch mancher anderer Kantate) haben sich augenscheinlich Bach und Henrici geteilt (S. 92 - 95).

VERZEICHNIS DER NACHWEISBAREN UND MUTMASSLICHEN VERFASSER DER EINZELNEN KANTATEN BACHS

a) geordnet nach Verfassern

Bach, Johann Sebastian BWV 1?, 2?, 3?, 5?, 8?, 20?, 26?, 33?, 38?, 40?, 41?, 62?, 64?, 65?, 70 (erweitert durch Bach?), 73?, 78?, 91?, 92?, 93?, 94?, 96?, 99?, 101?, 111?, 113?, 114?, 115?, 116?, 121?, 122?, 123?, 124?, 125?, 126?, 127?, 130?, 133?, 135?, 139?, 147 (erweitert durch Bach?), 178?, 180?, 248 (teilweise von Bach?)

Clauder, Johann Christoph BWV 215

Eilmar, Georg Christian BWV 71?

Franck, Salomon BWV 12?, 21 (teilweise von Franck?), 31, 70a, 72, 80, 132, 147a, 152, 155, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 172?, 182?, 185, 186a, 208

Gottsched, Johann Christoph BWV 198, Anh. 13, BWV - ("Auf, süß entzückende Gewalt")

Haupt, Christian Friedrich BWV Anh. 9

Heineccius, Johann Michael BWV 63?

Helbig, Johann Friedrich BWV 47

Henrici, Christian Friedrich BWV 19 (geht auf einen Text Henricis zurück), 30a, 32?, 36a, 49?, 57?, 84 (geht auf einen Text Henricis zurück), 120b, 140? 145, 146?, 148 (geht auf einen Text Henricis zurück), 149, 156,157, 159, 171, 174, 188, 190a, 193a, 197a, 205, 205a?, 211, 212, 213, 216, 244, 244a, 248 (teilweise?), 249a, 249b, Anh. 3, Anh. 4a, Anh. 4b, Anh. 10, Anh. 11, Anh. 12, BWV - ("Ich bin ein Pilgrim auf der Welt")

Hoffmann, Balthasar BWV Anh. 16

Hunold, Christian Friedrich BWV 66a, 134a, 204 (geht auf einen Text Hunolds zurück), Anh. 5, Anh. 6, Anh. 7

Landvogt, Johann August BWV Anh. 19

Lehms, Georg Christoph BWV 54?, 170?, 199?

Neumeister, Erdmann BWV 18, 24, 27 (eine Arie geht auf einen umgedichteten Text Neumeisters zurück), 28, 56 (geht auf einen umgedichteten Text Neumeisters zurück), 59, 61

Weiß, Christian BWV 6?, 37?, 42?, 44?, 79?, 85?, 86?, 166?

Winckler, Johann Heinrich BWV Anh. 18

Ziegler, Mariane von BWV 68, 74, 87, 103, 108, 128, 175, 176, 183

b) geordnet nach Kantaten

1	Bach?	47	Helbig
2	Bach?	49	Henrici?
3	Bach?	54	Lehms?
5	Bach?	56	urspr. Neumeister
6	Weiß?	59	Neumeister
7	Bach?	61	Neumeister
8	Bach?	62	Bach?
12	Franck?	63	Heineccius?
16	Henrici?	64	Bach?
18	Neumeister	65	Bach?
19	urspr. Henrici	66a	Hunold
20	Bach?	68	Ziegler
21	teilw. Franck?	70	erweitert durch Bach?
24	Neumeister	70a	Franck
26	Bach?	71	Eilmar?
27	teilw. Neumeister	72	Franck
28	Neumeister	73	Bach?
30a	Henrici	74	Ziegler
31	Franck	78	Bach?
32	Henrici?	79	Weiß?
33	Bach?	80	Franck
36a	Henrici	84	urspr. Henrici
37	Weiß?	85	Weiß?
38	Bach?	86	Weiß?
40	Bach?	87	Ziegler
41	Bach?	91	Bach?
42	Weiß?	92	Bach?
44	Weiß?	93	Bach?

94	Bach?	155	Franck
96	Bach?	156	Henrici
99	Bach?	159	Henrici
101	Bach?	161	Franck
103	Ziegler	162	Franck
108	Ziegler	163	Franck
110	teilw. Henrici?	164	Franck
111	Bach?	165	Franck
113	Bach?	166	Weiß?
114	Bach?	168	Franck
115	Bach?	170	Lehms?
116	Bach?	171	Henrici
120b	Henrici	172	Franck?
121	Bach?	174	Henrici
122	Bach?	175	Ziegler
123	Bach?	176	Ziegler
124	Bach?	178	Bach?
125	Bach?	180	Bach?
126	Bach?	182	Franck?
127	Bach?	183	Ziegler
128	Ziegler	185	Franck
130	Bach?	186	Franck
132	Franck	188	Henrici
133	Bach?	190a	Henrici
134a	Hunold	193a	Henrici
135	Bach?	197a	Henrici
139	Bach?	198	Gottsched
140	Henrici?	199	Lehms?
143	teilw. Henrici?	204	urspr. Hunold
145	Henrici	205	Henrici
146	Henrici?	205a	Henrici?
147	erweitert	208	Franck
	durch Bach?	211	Henrici
147a	Franck	212	Henrici
149	Henrici	213	Henrici
152	Franck	215	Clauder

216	Henrici
244	Henrici
244a	Henrici
247	Henrici
248	teilw. Henrici?
	teilw. Bach?
249a	Henrici
249b	Henrici
Anh. 3	Henrici
Anh. 4a	Henrici
Anh. 4b	Henrici
Anh. 5	Hunold
Anh. 6	Hunold
Anh. 7	Hunold
Anh. 9	Haupt
Anh. 10	Henrici
Anh. 11	Henrici
Anh. 12	Henrici
Anh. 13	Gottsched
Anh. 16	Hoffmann
Anh. 18	Winckler
Anh. 19	Landvogt
BWV -	("Auf, süß entzückende Gewalt") Gottsched
BWV -	("Ich bin ein Pilgrim auf der Welt") Henrici

PERSONENREGISTER

Adlung, Jacob 18
Agricola, Johann Friedrich 92
Ahle, Johann Georg 93
Ahlgrimm, Isolde 45
Altnikol, Johann Christoph 73
August der Starke, Kurfürst von Sachsen
und König von Polen 64

Bach, Anna Magdalena 3, 87
Bach, Carl Philipp Emanuel 17, 73, 78, 92, 94
Bach, Christoph Friedrich 43
Bach, Johann Ludwig 20, 77, 86 f
Bach, Johanna Carolina 35, 43
Becker, August 28, 85
Beer, Johann 7
Birnbaum, Johann Abraham 45
Blankenburg, Walter 92 - 95
Blume, Friedrich 8 f, 11
Brausch, Paul 14 f, 43
Brockes, Barthold Hinrich 76
Brümmer, Franz 7, 22, 31
Buttstedt, Johann Heinrich 12

Christian, Herzog von Sachsen-Weißenfels 37, 78
Christiane Eberhardine, Kurfürstin von Sachsen
und Königin von Polen 40
Clauder, Johann Christoph 28, 39, 77
Couperin, François 18

Dadelsen, Georg von 33, 37, 39, 42, 44, 46f, 73, 77, 81
Day, James 7, 22, 42
Deyling, Salomon 16
Dibelius, Martin 14
Dieskau, Karl Heinrich von 38
Drese, Johann Samuel 22
Dürr, Alfred 5, 9, 20, 22, 24 - 27, 29, 31, 33 f, 37, 39, 42, 46,
60, 77, 81, 90, 92 - 94, 95

Eichendorff, Joseph, Freiherr von 17
Eilmar, Georg Christian 21
Ehmann, Wilhelm 4

Fasch, Johann Friedrich 16
Feder, Georg 16
Fiala, Erich 45
Flossmann, Paul 35 - 38, 40, 68, 82
Forkel, Johann Nikolaus 73
Franck, Salomon 22 - 26, 33 f, 46, 52, 60, 68, 70, 72, 74, 77, 80, 97

Gaudlitz, Gottlieb 71 f
Gellert, Christian Fürchtegott 41
Goethe, Johann Wolfgang von 1, 17
Görner, Johann Gottlieb 40 f
Gottsched, Johann Christoph 2, 35, 40 - 42, 77
Gräfe, Johann Friedrich 41
Grandi, Alessandro 4
Graun, Carl Heinrich 41
Gryphius, Andreas 36

Hamel, Fred 7 - 9, 14, 22, 26, 41 - 43, 71 f
Händel, Georg Friedrich 18, 28, 41, 93
Harrer, Gottlob 37
Hasse, Johann Adolf 41
Haupt, Christian Friedrich 28, 75, 77
Heineccius, Johann Michael 29
Heinichen, Johann David 41
Helbig, Johann Friedrich 8, 28, 75
Henrici, Christian Friedrich 17, 32, 34, 35 - 41, 44, 54 f, 57 f, 60, 62 f, 66 - 69, 72 - 80, 82 - 86, 88 - 91, 93 - 95, 96 - 98
Herder, Johann Gottfried 43, 93
Hoffmann, Balthasar 28
Hoffmann-Erbrecht, Lothar 22
Hofmannsthal, Hugo von 17
Hunold, Christian Friedrich 3, 11, 15, 31 f, 75, 77, 84
Hurlebusch, Conrad Friedrich 41

Jauernig, Reinhold 20, 25

Karl August, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach 21
Keiser, Reinhard 31, 78
Kirchhoff, Gottfried 29, 97
Kittel, Kaspar 4
Knick, Bernhard 16, 39
Krieger, Johann Philipp 7 f, 11, 16
Kuhnau, Johann 11, 13, 19, 43

Landvogt, Johann August 28, 77
Lange, Martin 4 f
Lehms, Georg Christian 24, 26 - 28, 97
Leopold, Fürst von Anhalt-Köthen 30, 64
Luther, Martin 21

Mattheson, Johann 11
Menantes, s. Hunold
Mendel, Arthur 20
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 1
Meyer, Joachim 12
Mitzler, Lorenz Christoph 28
Mörike, Eduard 17
Mozart, Wolfgang Amadeus 17, 40
Müller, Günther 15

Neumann, Werner 2, 7, 11, 13, 19, 24, 43, 58, 69, 75, 78, 85, 93
Neumeister, Erdmann 7 - 15, 19, 24, 34, 46 f, 61, 67, 75, 77
Newald, Richard 13, 31, 35
Noack, Friedrich 27
Nordmann, Walter 7

Paumgartner, Bernhard 9, 12, 28, 31
Pfitzner, Hans 17
Picander, s. Henrici
Ponickau, Johann Christoph von 38
Praetorius, Michael 4

Rivinus, Florens 51 f
Rochlitz, Friedrich 16, 33

Scheibe, Johann Adolf 45
Scheide, William Hinsdale 9, 20, 44, 53, 56 - 58, 79, 82, 86
Scheidt, Samuel 4
Schein, Hermann 4
Schering, Arnold 32, 35 - 37, 40, 43, 93
Schubert, Franz 16
Schulze, Hans-Joachim 27
Schumann, Robert 17
Schütz, Heinrich 4
Schweitzer, Albert 8, 14, 16, 19, 22, 31, 36, 71, 93
Serauky, Walter 29
Sicul, Christoph Ernst 51
Smend, Friedrich 16, 26, 30, 32, 34, 37, 40, 64, 75, 78f, 81
Spitta, Philipp 5, 8 f, 11 - 14, 16, 19 - 22, 25 f, 31 f, 34
36 - 40, 44 f, 47, 62 - 64, 68, 71, 73 f, 80, 90, 92 f, 95
Steglich, Rudolf 44
Strauß, Richard 17

Tagliavini, Luigi Ferdinando 2, 7 - 9, 22, 29, 31, 35 f, 42, 47,
56, 62, 69, 73, 82, 85, 88, 90
Telemann, Georg Philipp 9, 18, 43, 45, 94
Terry, Charles Sanford 22, 24, 28, 39, 71

Weise, Christian 13
Weiß, Christian 43, 58
Wilhelm Ernst, Herzog von Sachsen-Weimar-Eisenach 21
Winckler, Johann Heinrich 28, 77
Wolf, Hugo 17
Wustmann, Rudolf 43

Zachow, Friedrich Wilhelm 28
Zelter, Karl Friedrich 1
Ziegler, Kaspar 15
Ziegler, Mariane von 17, 42, 47 - 49, 56 f, 74 f, 77, 88 f, 96, 98

BWV - REGISTER

BWV	Seite
1	75, 77
2	74, 76
3	75
4	21, 71
5	75 f
6	56 f, 58, 77, 98
8	62
10	76, 98
11	40, 78, 92
12	22, 24 f, 97
13	62, 79, 86
14	3, 90
15	20, 70
16	43, 65, 79, 85 f, 98
17	43, 86 - 89, 97 f
18	9, 13, 22, 24, 65, 67 f
19	38, 40, 43, 77
20	64, 73 f
21	21, 24 - 26, 28, 80, 97
22	43, 46 f, 97 f
23	43, 46 f, 50, 97 f
24	9, 34, 46, 59, 98
25	46, 53, 56, 98
26	75
27	9, 34, 43
28	9, 34
30a	39, 85
31	22, 24
32	30, 62, 64, 79 - 83, 86, 95, 97 f
32a	30
33	73
34	43

BWV	Seite
35	43, 91
36a	38 f, 43 f
37	46, 56, 58, 98
38	73
39	86, 88, 97 f
40	43, 46, 59 - 62, 65, 85, 97 f
42	56 - 59, 77, 98
43	86, 88 f, 97 f
44	47, 56 - 58, 98
45	59, 86, 88 f, 97 f
46	46, 53, 98
47	8, 28
48	46, 59
49	80, 91, 97 f
51	43, 65, 91, 98
54	26 - 28, 43, 97
56	3, 34, 43, 89 f, 97
57	79 - 83, 86, 97 f
58	89 f, 97
59	34, 46 f
60	46, 59, 64, 69, 80
61	9, 22, 24
62	75
63	9, 22, 28 f, 84, 97
64	46, 59 - 61, 65, 97 f
65	46, 59 - 61, 65, 97 f
66	30, 43, 47, 59, 69, 80, 98
66a	31
67	46, 59, 68 f
68	42, 48, 57
69a	46, 53, 98
70	46, 53, 97
70a	22, 26, 46, 52 f, 97
71	9, 20 f
72	25, 33, 68
73	46, 59, 68 f, 98

BWV	Seite
74	42, 59, 98
75	46, 50, 55 f,
76	46, 50, 55, 97
77	46, 53, 98
78	75
79	56, 58, 77, 98
80	24, 67
80a	22
81	46, 59, 69
82	3
83	46, 59, 69
84	39, 43, 77
85	56 - 59, 77, 98
86	46, 56 - 59, 98
87	42
88	86, 88 f, 97 f
89	46, 53, 56
90	46, 59
92	43, 73
93	74
94	74
95	46, 53
96	75
97	71, 90
99	73
100	90
101	74 f
102	86, 88 f, 97 f
103	42, 47
104	46, 53
105	46, 53, 56, 98
106	9, 20 f, 43
107	71, 74
108	42, 48, 57
109	46, 53, 56
110	79, 83 - 86, 97

BWV	Seite
112	71, 90
113	74
115	75
116	73 f
117	71
118	90
119	46, 59
120	58
120a	43, 59, 98
120b	39
121	73 f
122	43, 73
124	62 f, 75 f
125	59, 73, 75, 98
126	75
127	74
128	42, 56 f, 74
129	71, 90
131	9, 20 f
132	22, 24 f
134	30, 47, 59, 69, 98
134a	31
136	46, 54 - 56, 69, 98
137	71, 90
138	46, 59, 66 f
140	80, 90, 97 f
142	9
143	83, 97
144	46, 59
145	30, 39, 55, 80, 82
145a	30
146	79, 86, 98
147	43, 46, 52 f, 97
147a	22, 24 - 26, 46, 52 f, 97
148	37 f, 40, 46, 59, 69

BWV	Seite
149	39, 58 f, 79, 82 f, 98
150	20 f
151	79, 84 - 86, 98
152	22, 24, 59, 74, 80, 98
153	43, 46, 59, 62 f, 65, 68, 76, 97
154	59, 62 - 65, 68, 97
155	22, 25
156	39, 68, 82
157	38 f, 58, 63, 68, 82
159	39
161	22
162	22, 24 f
163	22, 24
164	25, 33
165	22, 25
166	46, 56, 58, 98
167	46
168	24, 33
170	27 f, 43, 97
171	39
172	22, 24 f, 70, 80, 97
173	30, 43, 47, 59, 69
173a	3, 31 f, 43, 69, 97
174	39
175	42, 48 f, 74
176	42, 49, 57, 59, 98
177	71, 90
178	74
179	46, 53, 55 f, 62, 98
180	74
181	46, 59
182	22, 24 f, 97
183	42, 57
184	30, 43, 46, 59
184a	30, 74

BWV	Seite
185	22, 46
186	46, 52 f, 97
186a	22, 24 - 26, 46, 52, 97
187	86, 88, 97 f
188	39, 83
190	30, 46, 58 f, 64, 66, 68, 83, 97
190a	39, 82 f
191	5
192	71, 90
193a	38 f, 64, 79
193b	30
194	43, 46, 59
194a	30
196	9, 20 f
197	43
197a	39, 54, 82
198	40
199	3, 22, 24, 27 f, 97
201	74
202	31 f, 51, 97
204	3, 70, 77
205	38 f, 91
205a	43, 98
206	91, 98
207	91
207a	59, 75, 98
208	22, 25 f, 32
209	43
210	3, 91, 98
211	39, 43, 85
212	38 f, 78
213	39, 74, 85
214	43, 91, 98
215	3, 28, 39
216	38 f, 69
216a	43 f

BWV	Seite
217a	84 f
223	21
232	4 f, 27
244	1, 16 f, 27, 34, 39, 66, 83, 85
244a	27, 39
245	41, 76, 78
247	27, 39
248	5, 27, 44, 59, 65 f, 78, 92 - 95, 98
249	77 f, 92, 98
249a	38 f, 42
249b	39
668	73
Anh. 3	39, 83
Anh. 4	38 f, 65, 76
Anh. 5	31
Anh. 6	31
Anh. 7	31 f
Anh. 8	30
Anh. 9	28
Anh. 10	39
Anh. 11	39
Anh. 12	39
Anh. 13	40
Anh. 16	28
Anh. 18	28, 84
Anh. 19	28, 77
BWV -	"Murmelt nur, ihr heitern Bäche" (N.T. S. 445 - 448) 32, 46, 51
BWV -	"Ich bin ein Pilgrim auf der Welt" 39
BWV -	"Auf, süß entzückende Gewalt" (N.T. S. 453 - 457) 40, 84

Lebenslauf

Am 7. 4. 1935 wurde ich in Bonn als Sohn des Bürgermeisters Josef Zander und seiner Ehefrau Marita geb. Claisen geboren.

Von Herbst 1941 bis Kriegsende besuchte ich in Bad Godesberg die Volksschule an der Bachstraße, von September 1945 bis Ostern 1946 die Burgschule und danach das Pädagogium, ein naturwissenschaftliches Gymnasium. Dort legte ich am 6. März 1956 die Reifeprüfung ab.

Vom SS 1956 bis WS 1957/58 studierte ich an der Rheinischen-Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn, im SS 1958 an der Eberhard-Karls-Universität in Tübingen und vom WS 1958/59 bis zum WS 1965/66 an der Albertus-Magnus-Universität in Köln. Vom WS 1958/59 bis zum WS 1961/62 mußte ich krankheitshalber mein Studium unterbrechen. Am 19. 2. 1964 bestand ich das Philosophikum und am 8. und 15. 12. 1964 das Staatsexamen. Ich besuchte Vorlesungen und Seminare in den Fächern Germanistik, Geschichte, Philosophie, Pädagogik und Musikwissenschaft und hörte die Herren Professoren Betz, Binder, Braubach, von Dadelsen, Fellerer, Litt, Rothfels, Tschirch, Volkmann, Wandruszka und Wilpert. Zu besonderem Dank bin ich Herrn Prof. Dr. Tschirch verpflichtet, der die vorliegende Arbeit angeregt hat und mir stets ein warmherziger und verständnisvoller Förderer war.